MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
31761 03422 8205

Bach, Johann Sebastian
[Suites, violoncello, BWV 1007-1012; arr.]
Shest siuit dlia

M
49
B2
S.1007
-1012
K7

И. С. БАХ
J. S. BACH

ШЕСТЬ СЮИТ
для виолончели соло

SECHS SUITEN
für Violoncello allein

Переложение для альта соло
и редакция Ю. Крамарова

Übertragung für Bratsche allein
Herausgegeben von Ju. Kramarow

МУЗЫКА • MUSIC

ЛЕНИНГРАД 1982 LENINGRAD

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761034228205

И. С. БАХ
J. S. BACH

ШЕСТЬ СЮИТ
для виолончели соло

SECHS SUITEN
für Violoncello allein

Переложение для альта соло
и редакция Ю. Крамарова

Übertragung für Bratsche allein
Herausgegeben von Ju. Kramarow

ЛЕНИНГРАД · «МУЗЫКА» · 1982
LENINGRAD · MUSIK · 1982

MAY
4
1983

M
49
B2
S.1007
-1012
K7

Б 5207020000-687 / 026(01)-82 490-82

© Издательство «Музыка», 1982 г., предисловие, комментарии.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание виолончельных сюит И. С. Баха в переложении для альта осуществлено на одном нотоносце. Не отрицая достоинств двухстрочных изданий, где параллельно с отредактированным текстом для сравнения с ним на втором нотоносце приводится так называемый Urtext, редактор в данном случае не счел целесообразным введение второй строчки: с одной стороны, альтовая транскрипция сюит затрудняет сравнение ее с виолончельным оригиналом, с другой стороны, сам текст оригинала при переводе его в современную систему записи, значительно отличающуюся от баховской, неизбежно подвергается изменениям, в результате которых он отдаляется от подлинника, преобразуясь в еще одну редакцию. В пользу однострочного варианта издания говорит и тот факт, что существуют общедоступные публикации сюит, в которых приводятся факсимиле авторской рукописи (некоторые исследователи творчества И. С. Баха считают его авторизованной копией Анны Магдалены Бах), что позволяет изучать оригинал и сравнивать редакцию с максимально достоверным первоисточником. Факсимильные воспроизведения оригинала включены в издания сюит под редакцией А. Стогорского (*Бах И. С.* 6 сюит для виолончели соло. М., Музгиз, 1957) и К. Вилкомирского (*Bach.* 6 suites a violoncello solo senza basso. Kraków, PWM, 1972).

Именно факсимиле автографа сюит явилось главным источником в работе над предлагаемым переложением для альта. Были изучены также многочисленные редакции, из которых важнейшими явились: 1) первая публикация сюит под редакцией Пробста[1], 2) издание Баховского общества под редакцией Дёрфеля[2], 3) альтовая транскрипция сюит под редакцией Шпиндлера[3] и др.[4]

В настоящем издании вслед за нотным текстом помещена таблица-комментарий, в которой приводятся ссылки на различные издания и дан перечень несовпадений текста как между предлагаемой редакцией и автографом, так и между изданиями, наиболее широко вошедшими в исполнительскую практику.

Следует заметить, что в редакции Пробста встречается много добавлений в области мелизматики и большое количество опечаток. Несмотря на эти существенные недочеты редакция занимает особое место среди всех остальных публикаций сюит, так как она отразила расхождения в текстах двух рукописных источников: автографа, о котором говорилось выше, и копии, сделанной скорее всего при жизни Баха его учеником И. П. Кельнером. Встречающиеся в редакции Пробста отступления от текста автографа, как правило, заимствованы из копии Кельнера.

Обращаясь к нотному тексту предлагаемой редакции, следует сделать несколько пояснений, связанных с записью артикуляции, динамики, аппликатуры и т. п.

Артикуляция. В настоящем издании, предназначенном в основном для исполнителей-практиков и педагогов, осуществлена попытка сохранить авторский рисунок артикуляции, учитывая при этом изменившиеся за два с половиной века условия исполнительства. Для выявления артикуляции Бах применял лиги и — в жигах сюит № 1, 3, 6 — точки над нотами. Лиги зачастую проставлялись очень высоко над нотными знаками, что затрудняет определение их точного местоположения. Сделать это можно только сопоставив аналогичные места и приняв во внимание целый ряд дополнительных соображений. Поэтому сплошными линиями в редакции обозначены не только лиги, буквально совпадающие с теми, что недвусмысленно вычитываются из автографа, но и те, что расшифрованы редактором или предлагаются им взамен фразировочных лиг Баха, исполнение которых на смычковых инструментах невозможно или крайне затруднено. Такие видоизменения в комментариях не оговариваются.

Возможные варианты артикуляции указаны пунктирными лигами. Кроме лиг и точек над нота-

[1] Six Sonates ou Etudea pour le violoncelle solo composée par J. S. Bach. Ouvre Posthume. / H. A. Probst. Leipzig, 1825.

[2] J. S. Bach's Werke XXVII, 1. / Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Leipzig, 1877—1879.

[3] *J. S. Bach.* Suiten (Sonaten) für violoncello allein für viola überzogen. / Fritz Spindler. Leipzig, 1953.

[4] Дотцауэр (1826), Беккер (1911), Козолупов (1947), Рубардт (1965) и уже упоминавшиеся редакции Стогорского и Вилкомирского.

ми в редакцию внесены черточки и смысловые ударения (∧), подчеркивающие важность, весомость нот, к которым они относятся.

Динамика. Авторские динамические указания встречаются только в начале Прелюдии из Сюиты № 6 (такты 2, 3, 4, 5, 15). Поэтому в большинстве изданий сюит редакторы предлагают свой, нередко достаточно подробный план нюансировки. Автор настоящей работы не вносит в ноты динамических оттенков, кроме упомянутых выше баховских (трех piano и двух forte). Чем это вызвано?

Дело в том, что в XVIII веке общеизвестными были определенные предпосылки, традиционные правила для появления тех или иных динамических оттенков. Характер музыки различных частей сюиты, определяемый самим Бахом с помощью их названий, достаточно ясно диктовал исполнителю общий динамический уровень пьесы (части), в рамках которого, разумеется, возможны эпизодические отклонения. Этот уровень должен быть определен с первой же фразы.

Развитие динамики внутри пьесы также опирается на саму музыкальную ткань и прежде всего на ведущий мелодический голос. В общем виде, не исключающем возможности отклонений, прослеживается закономерность, обусловленная основным звуковысотным направлением мелодии. Плавное восходящее движение чаще всего вызывает увеличение напряженности и требует усиления звука (crescendo), при нисходящем движении наблюдается обратная картина. Та же закономерность проявляется и в секвенциях, на динамику которых воздействует общее восходящее или нисходящее направление их движения. Достаточно определенно прослеживаются закономерности развития динамики в мелодиях со скачками, так как в цепи скачков увеличение интервала обычно связано с нарастающей динамикой.

Кроме динамики постепенного нарастания и затухания звучности широко используется контрастная динамика, в которой динамические уровни сменяются внезапно, и ее частный случай — «эффект эха» (f — sub. p). Обычно этот вид динамики применяется при буквальных или варьированных повторах фраз, мотивов, предложений и т. п.

Разумеется, исполнитель должен знать закономерности развития динамики, так как в ином случае не может быть достигнуто грамотное исполнение. Подлинная же интерпретация начинается там, где эти знания соединяются с сугубо индивидуальным глубоким постижением исполняемых произведений. Этим соображением и объясняется принципиальный отказ редактора настоящего издания от привнесения в него собственных, зафиксированных в издании планов динамики.

Темп. Указания темпов в авторской рукописи отсутствуют: уже сами жанровые названия частей сюиты, еще более непосредственно чем динамику, определяли характер и частоту пульсации, многое подсказывали и обозначения метра. Однако в пределах сложившихся образных представлений, связанных с тем или иным из танцев, входящих в сюиту, возможны различные темповые решения. Так, в прелюдиях сюит № 4 и 5 (до т. 27), а также в аллемандах сюит № 1, 4 и 5 обозначение метра alla breve склоняет к несколько более подвижному темпу, чем представляется естественным редактору данного издания. Хотя выбор общего темпа диктуется характером самой музыки, он зависит и от индивидуальности исполнителя.

Кроме того, проблема не ограничивается установлением общего темпа. Особенности развития музыкальной ткани потребуют от исполнителя умения пользоваться *исполнительским ритмом* (термин Н. И. Голубовской), нарушающим «звучащую арифметику». Речь идет об агогике, о несовпадении исполнительского времени с астрономическим, об осознанных нарушениях последнего, в результате которых реальная продолжительность двух формально равных по протяженности музыкальных эпизодов оказывается различной. В простейшем случае этот кажущийся парадокс проявляется в том, что четверть не равна двум восьмым, восьмая — двум шестнадцатым и т. п., причем у разных исполнителей эти агогические отклонения могут быть различными. Разумеется, они не должны выпадать из общего единого движения.

Как и в вопросе с динамикой, редактор счел правильным уклониться от внесения в нотный текст каких бы то ни было собственных темповых обозначений, в том числе от проставления метронома.

Мелизматика. В рукописи Баха мелизматика представлена трелями и ограниченным количеством форшлагов, которые являются предъемами и исполняются по правилам нотации, принятой в XVIII веке (реальное звучание форшлага отражено в его записи:). Исключение составляет неясно обозначенный в автографе форшлаг (Сюита № 6, Гавот I, т. 20), который может быть исполнен перед долей («из-за» удара), что соответствует короткому, перечеркнутому форшлагу( ) в современном значении.

Трели, как авторские, так и добавленные редактором (в скобках), достаточно многочисленны. Их исполнение допускает большое разнообразие. Трель может начинаться с основного звука или, что встречается чаще, со вспомогательного, останавливаться на основном звуке или оканчиваться нахшлагом, а также может образовывать фиксируемую ритмическую формулу. Скорость чередования звуков трели не является постоянной и зависит от характера музыки. Так, например, трель с виртуозно быстрым чередованием звуков, вполне уместная в курантах или жигах, может оказаться чуждой спокойному движению сарабанды и т. п.

Аппликатура. Аппликатура в автографе Баха не проставлена. Редактор, предлагая достаточно подробную аппликатуру, учитывает, что Бах предпочитал первую позицию всем остальным и широко использовал открытые струны. В эпизодах, исполнение которых в первой позиции невозможно, редактор рекомендует аппликатурные комбинации, сохраняющие какую-либо единую позицию с достаточно частым переходом со струны на струну, используя элементы бариалажной техники.

Голосоведение. Для исполнителя сюит очень важна наглядность голосоведения. В автографе намерения автора выражены достаточно ясно. Тем не менее в существующих изданиях редакторы нередко меняют внешний вид записи, тем самым затемняя, а подчас и искажая логику баховского голосоведения. Реально это выражается в изменении направления штилей.

Редактор настоящего издания также не копировал расстановку штилей у Баха, но старался средствами современной записи выявить авторские намерения, касающиеся голосоведения. Нужно подчеркнуть, что в вопросе расстановки штилей приведение баховской записи в соответствие с нормами современной нотации — это лишь внешняя сторона дела. Сущность же этого явления связана с прочтением сложного, подчас далеко не очевидного голосоведения и заключена в самой структуре музыки.

В нотном тексте издания встречается знак ↓ указывающий прием исполнения аккордов сверху вниз, помогающий добиться непрерывности мелодического голоса.

В некоторых случаях уменьшены длительности нот во второстепенных голосах. Это вызвано тем, что современные инструменты в силу особенностей их конструкции менее приспособлены для исполнения многоголосия, чем инструменты начала XVIII века. Кроме того, сама запись, во времена Баха далеко не во всем скрупулезно точная, в ряде случаев предлагала исполнителю только основные более или менее общие решения. В отредактированном виде все мелодические голоса, как главный, так и второстепенные, вполне исполнимы указанными в нотах длительностями (исключение составляют записанные традиционно аккорды, у которых реальная протяженность нижних звуков неизбежно оказывается короче обозначенной нотами.

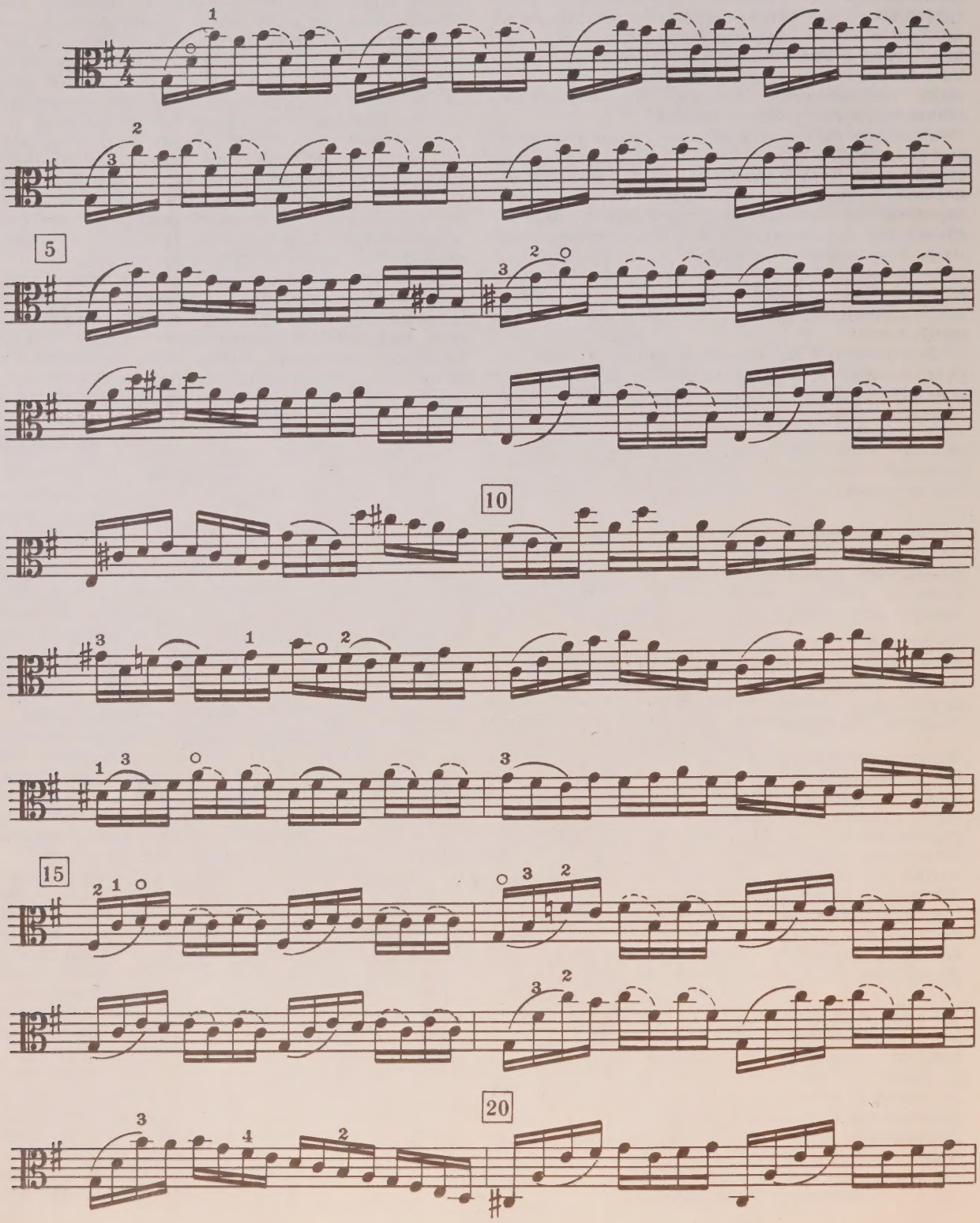
Редактор, исходя из собственного исполнительского и педагогического опыта работы над сюитами Баха, рекомендует не ограничиваться предлагаемой редакцией, а постоянно вчитываться в текст баховского автографа. Кроме того, освоение сюит может быть осуществлено только в едином процессе с изучением творчества И. С. Баха во всем его жанровом многообразии.

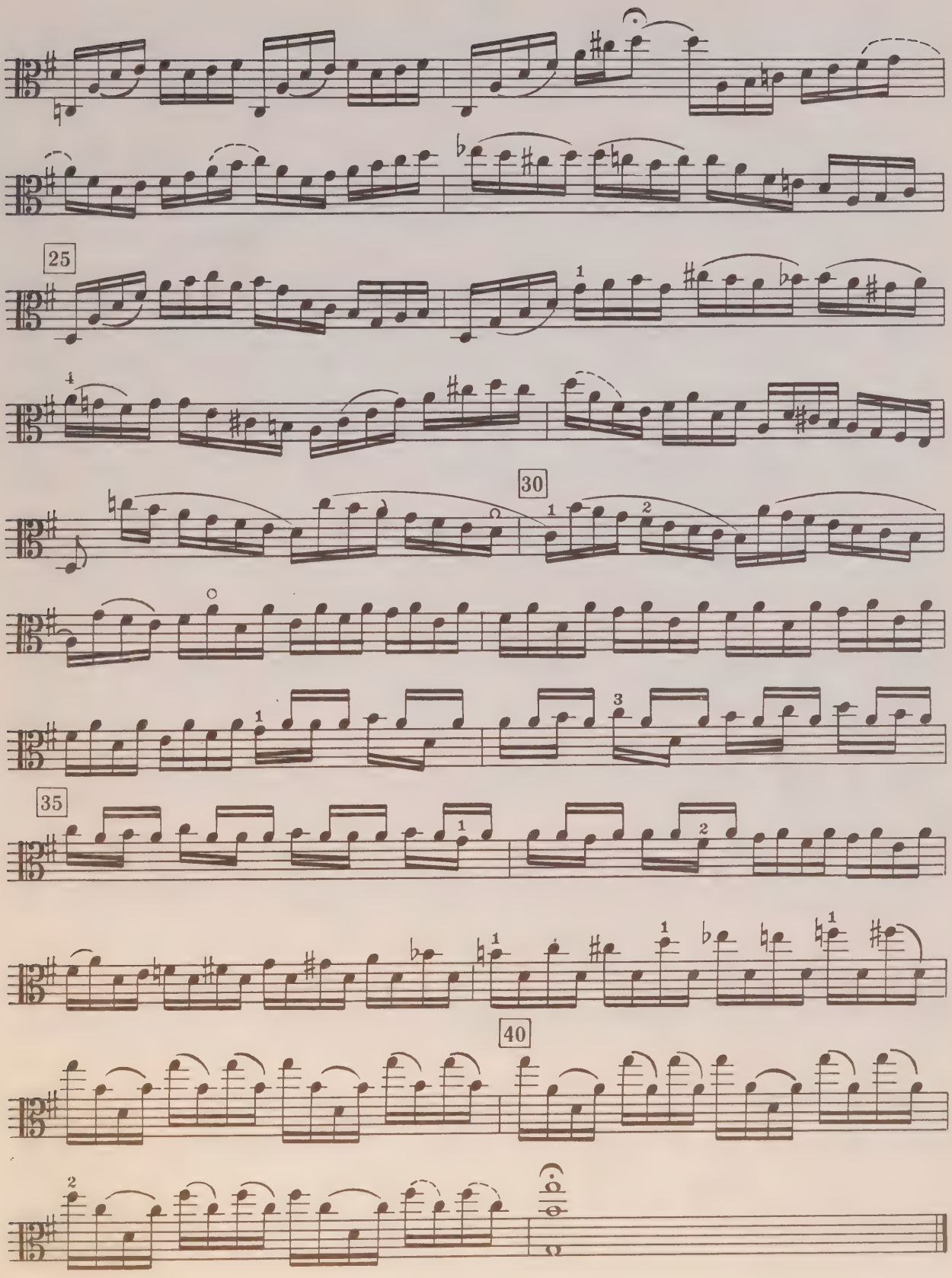
Ю. Крамаров

СЮИТА № 1—SUITE № 1

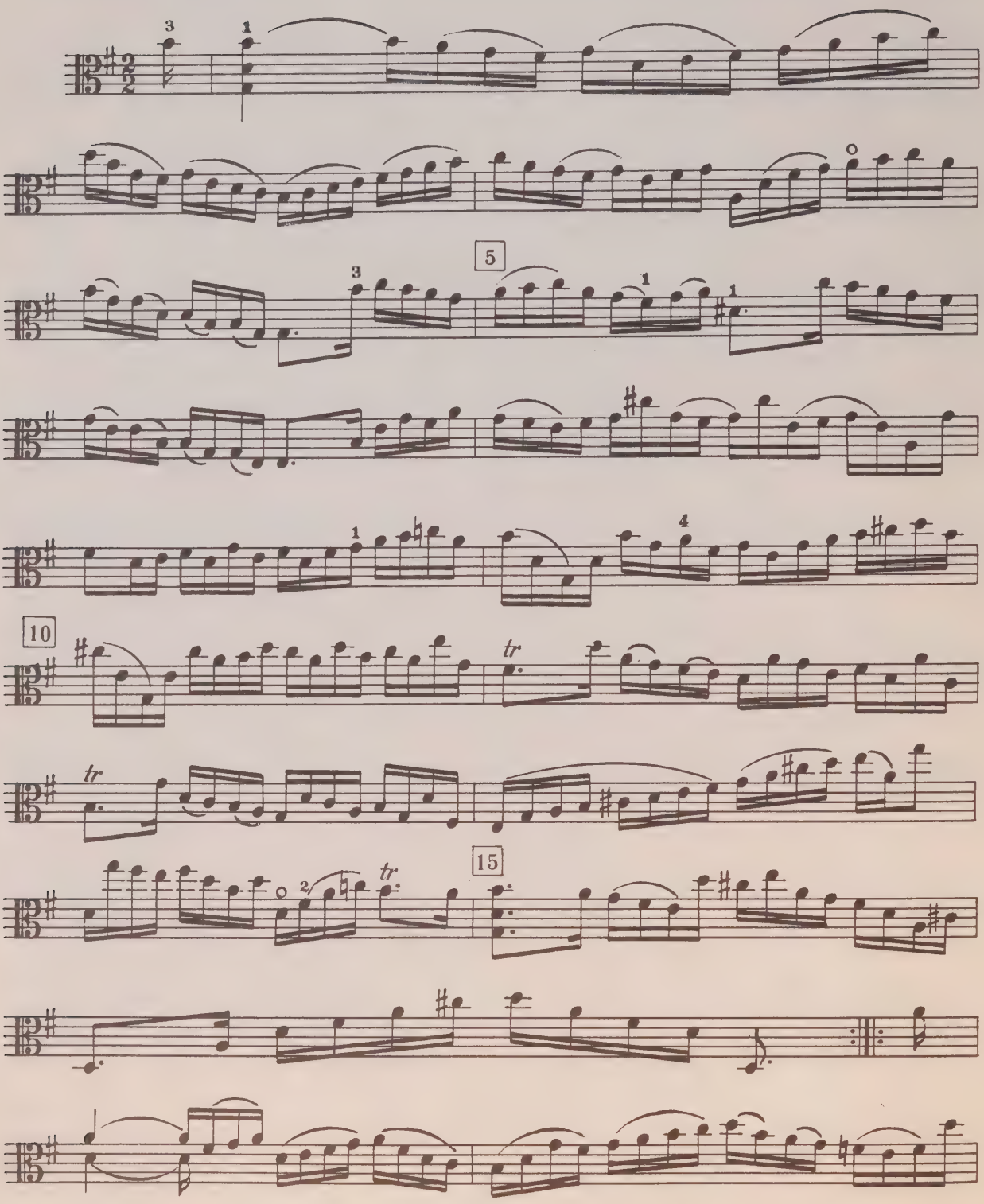
ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

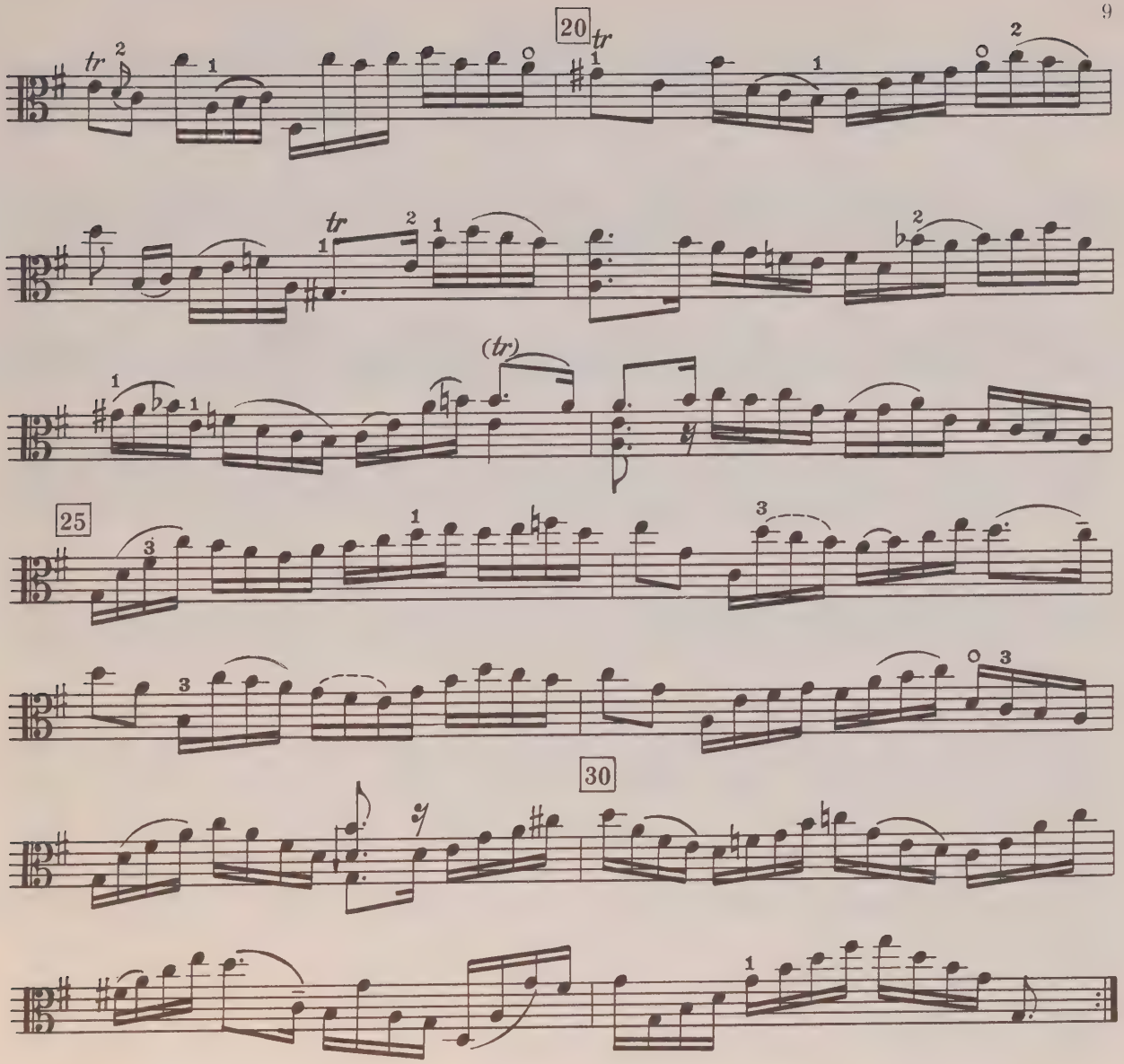
BWV 1007



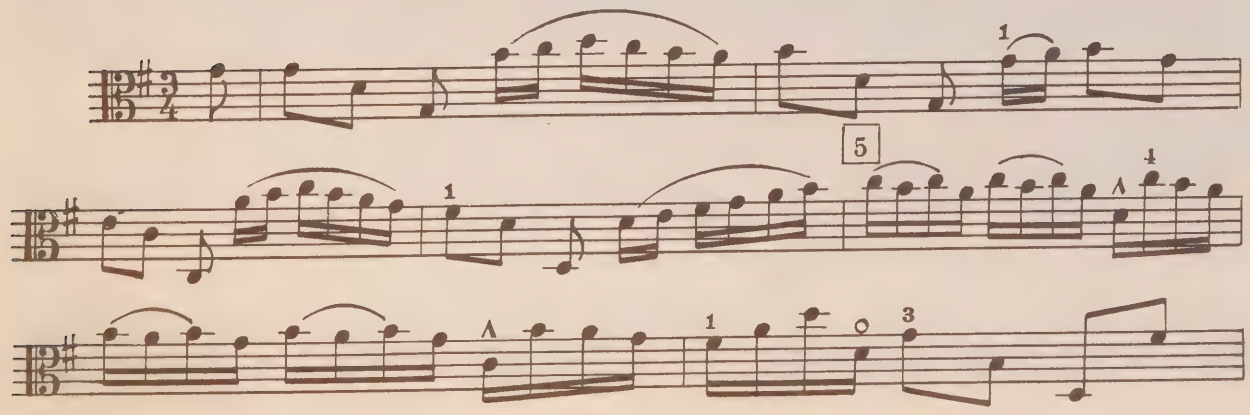

25
30
35
40

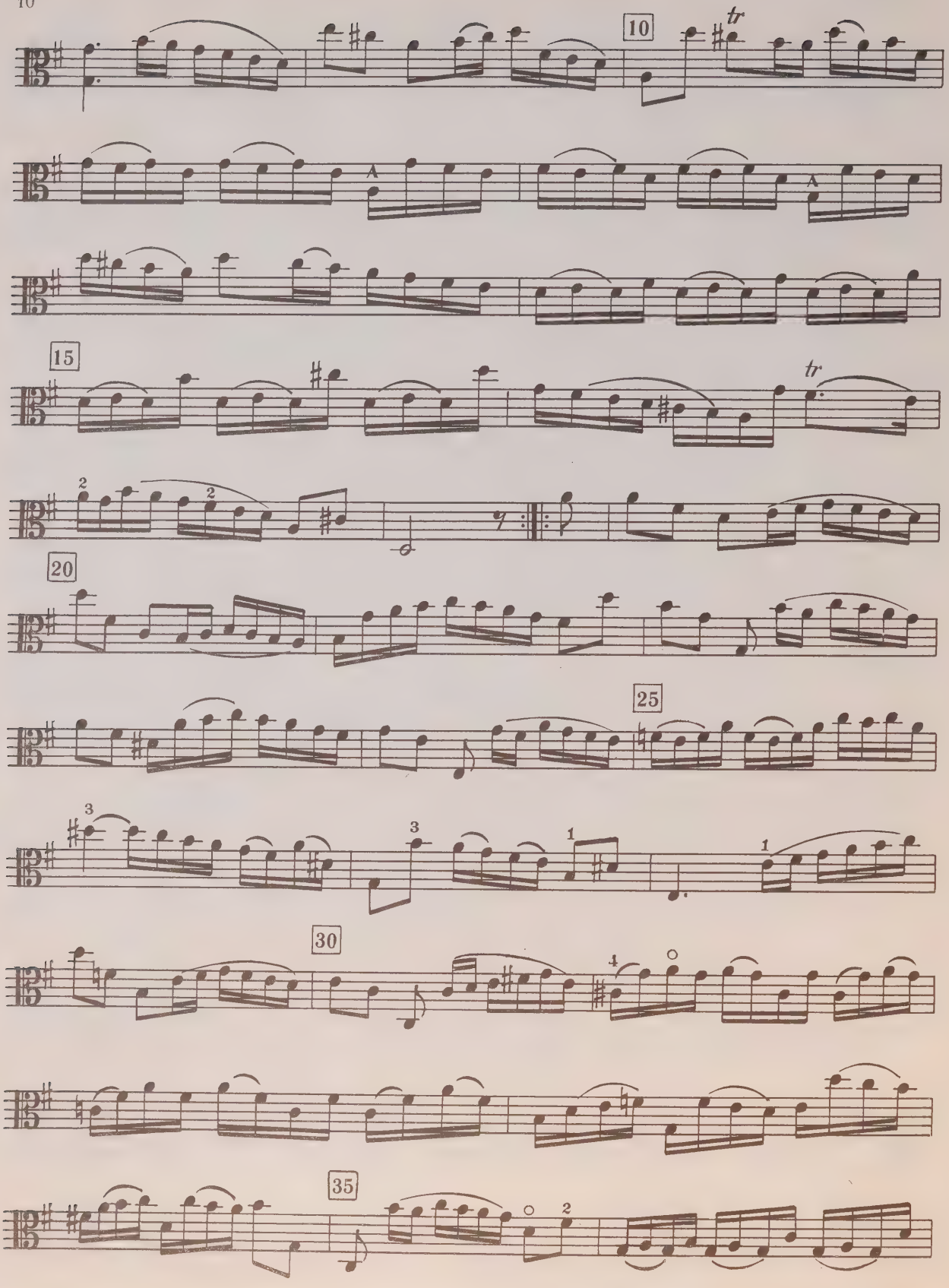
АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

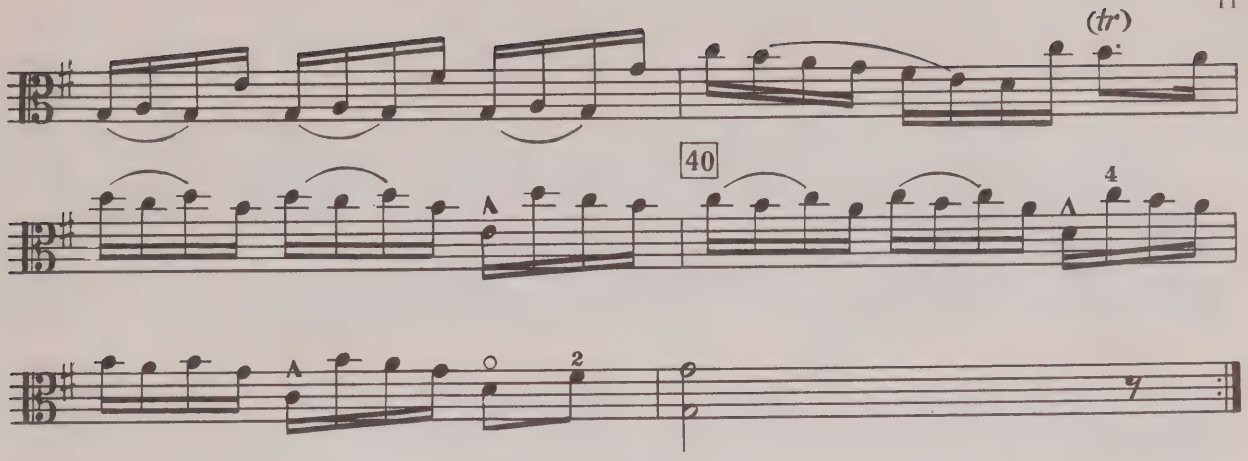




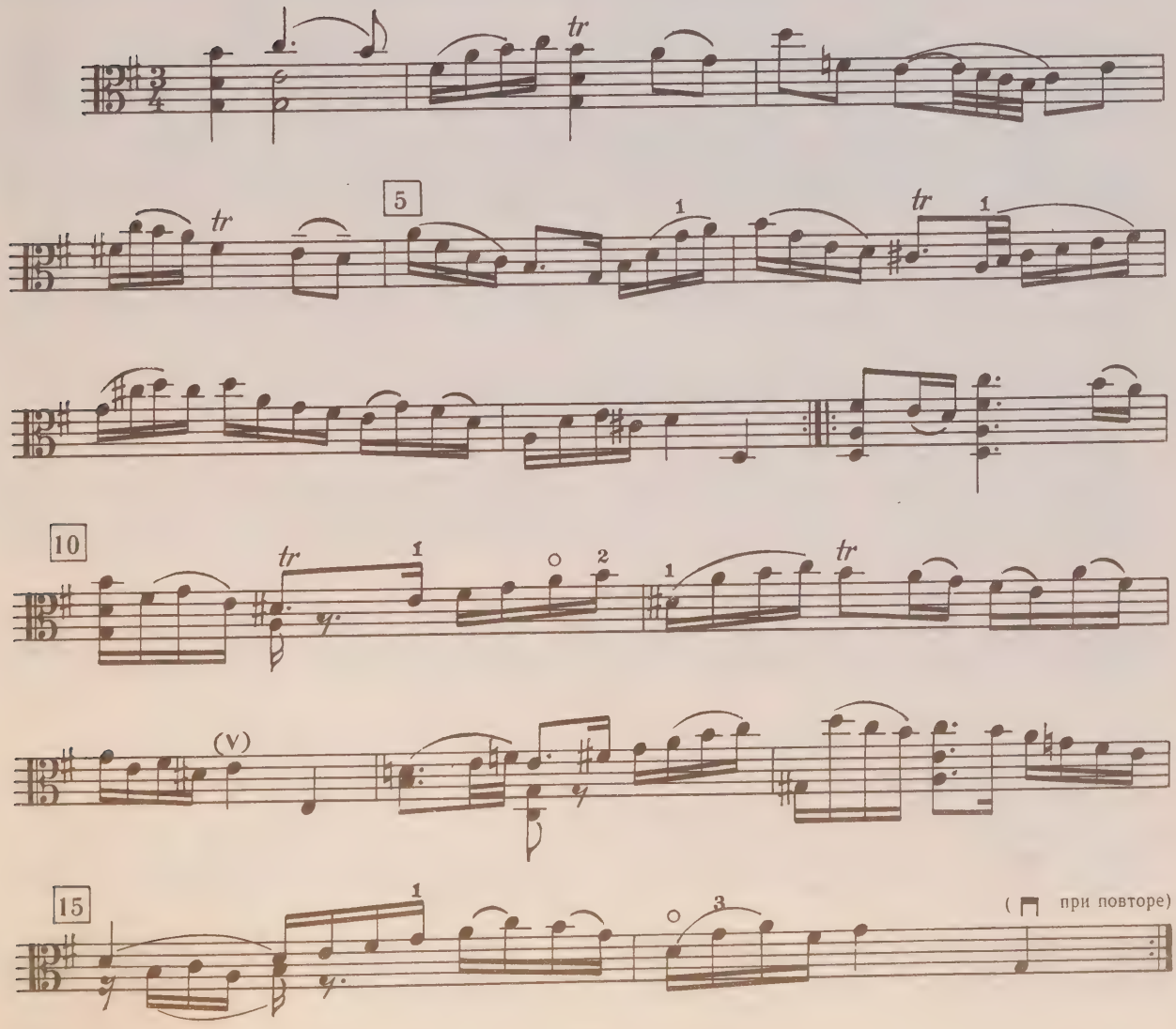
КУРАНТА — COURANTE



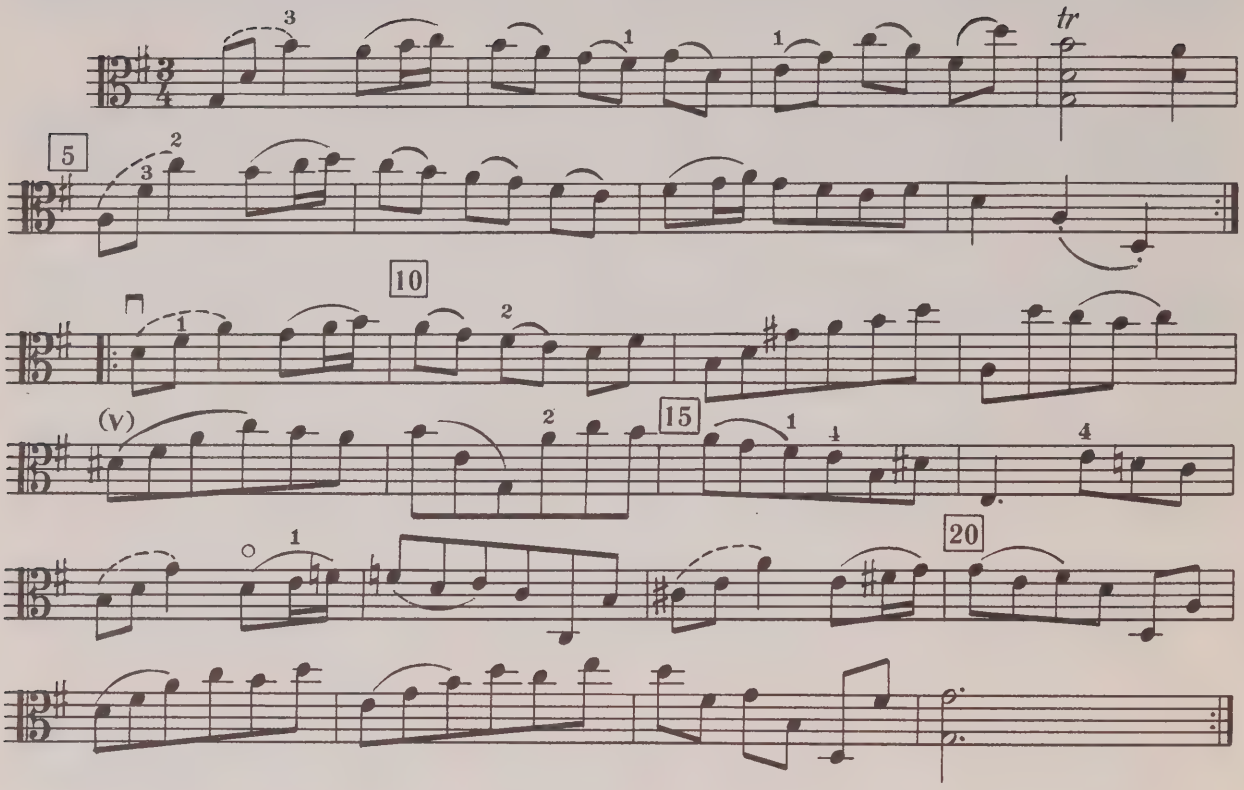

10
tr
15
tr
20
25
30
35



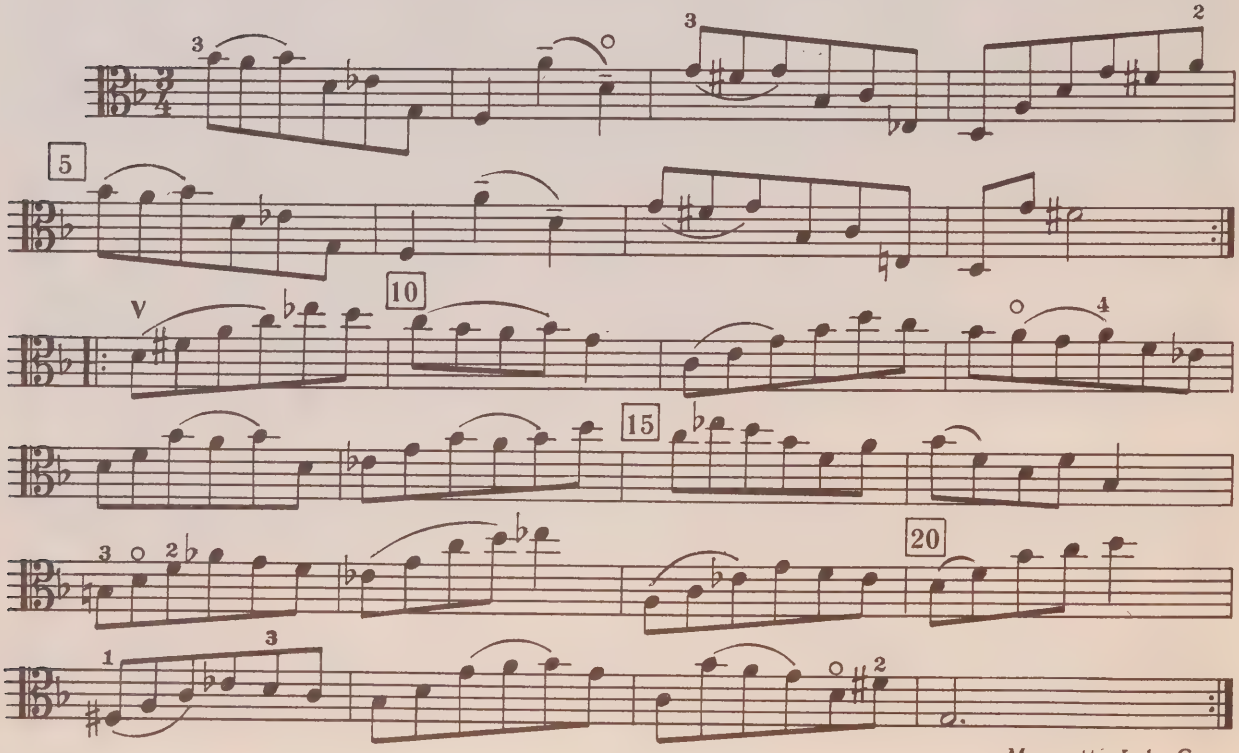
САРАБАНДА — SARABANDE



МЕНУЭТ I—MENUET I

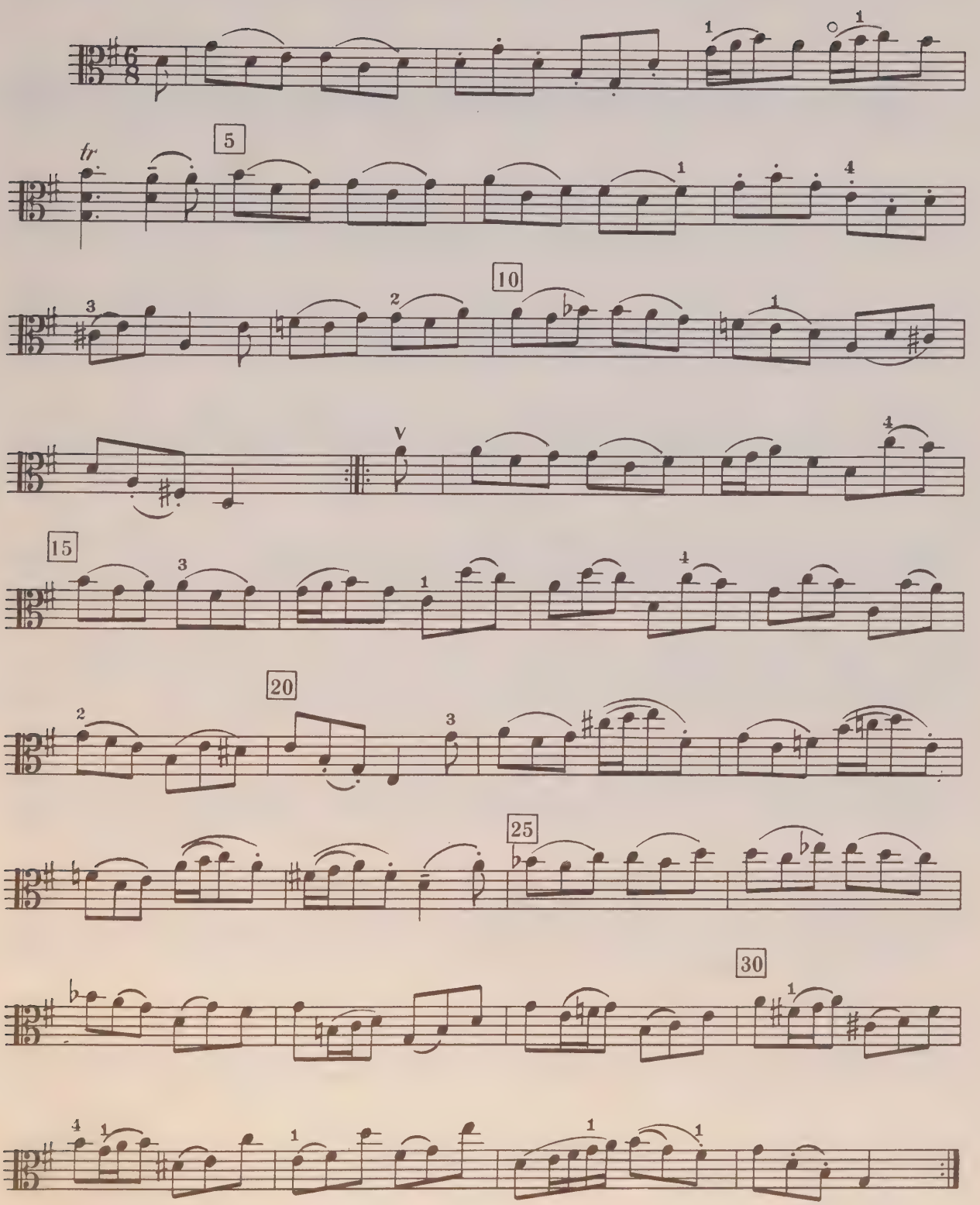


МЕНУЭТ II—MENUET II



Menuetto I da Capo

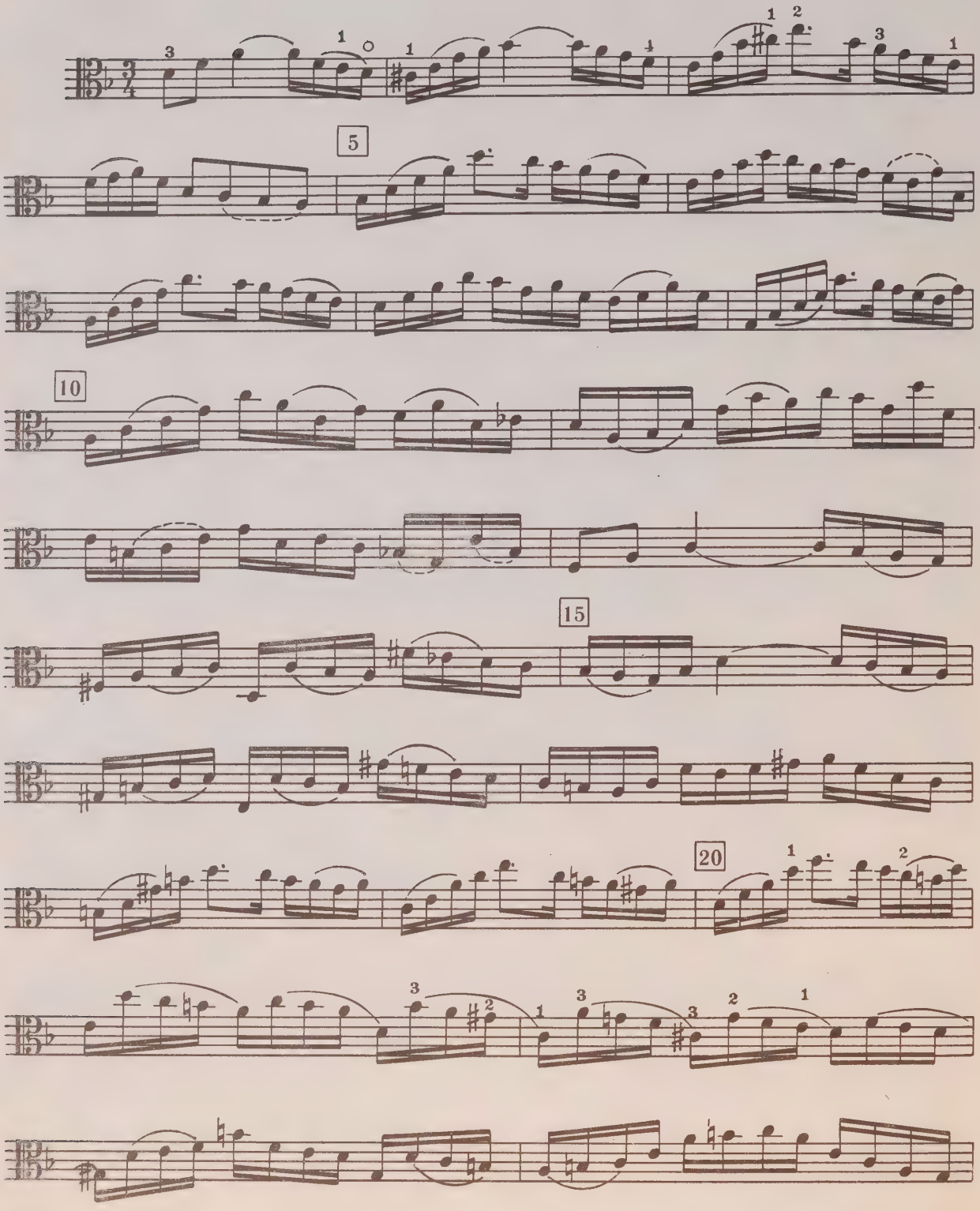
ЖИГА — GIGUE

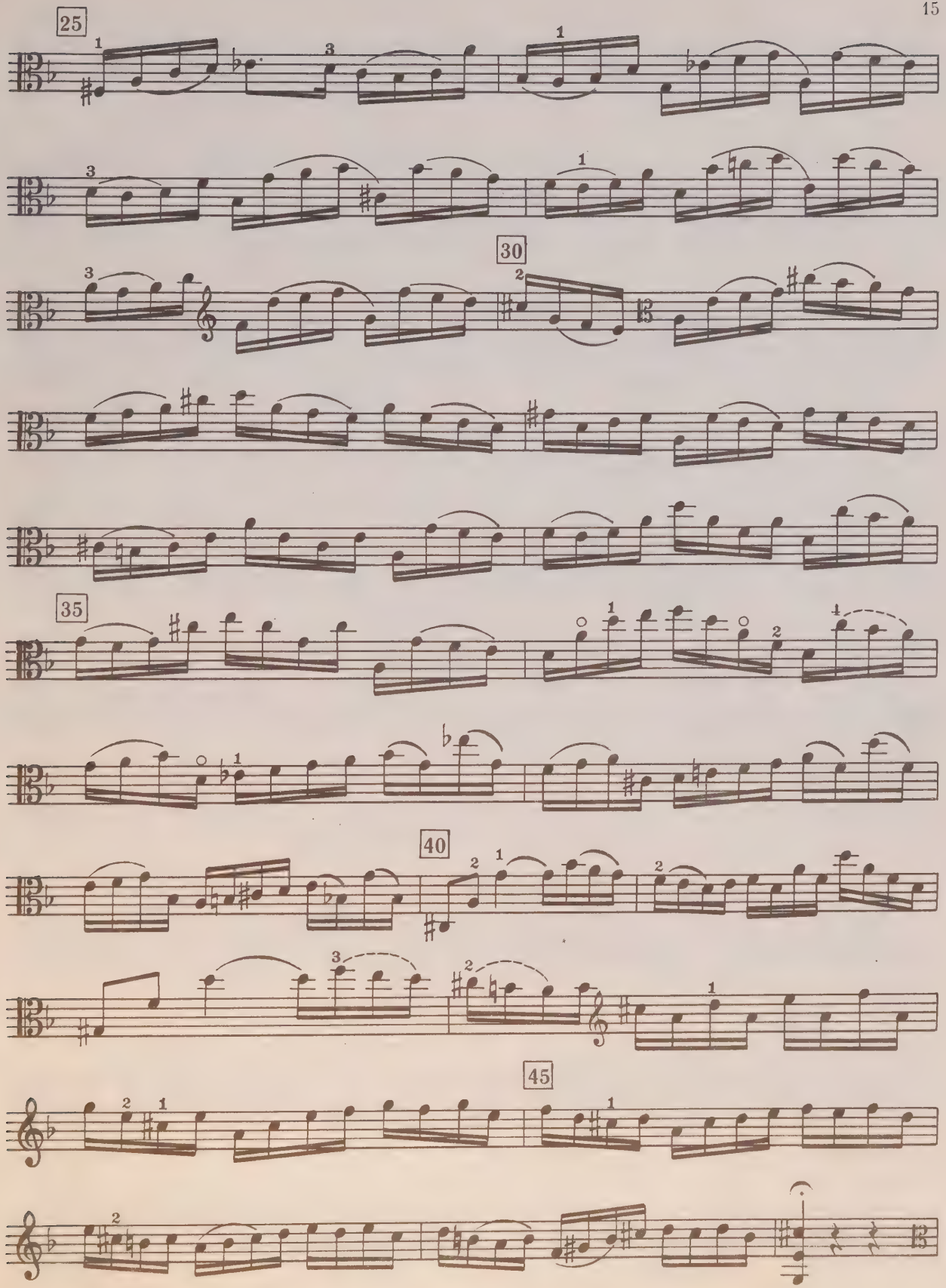


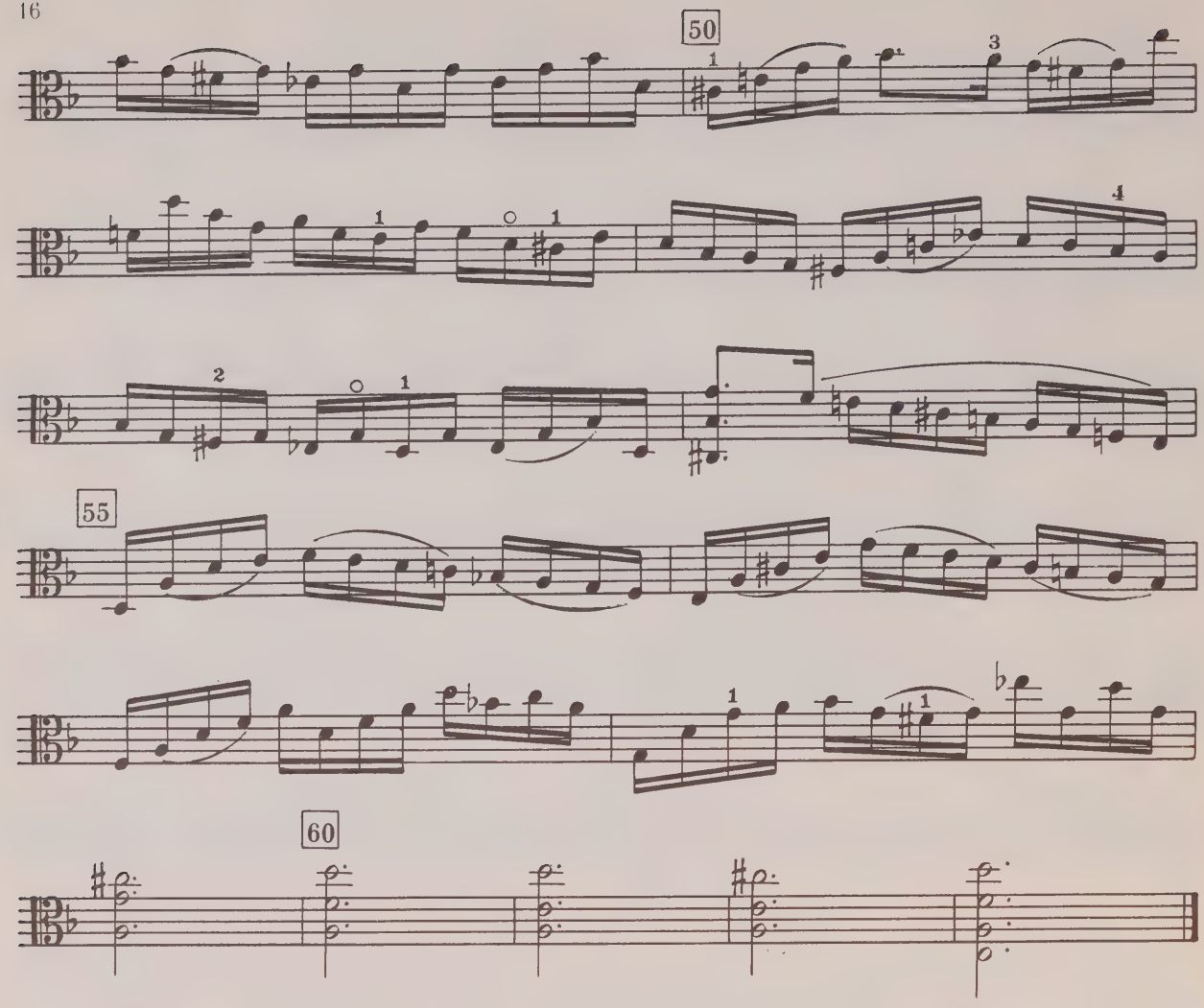
СЮИТА № 2—SUITE № 2

ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

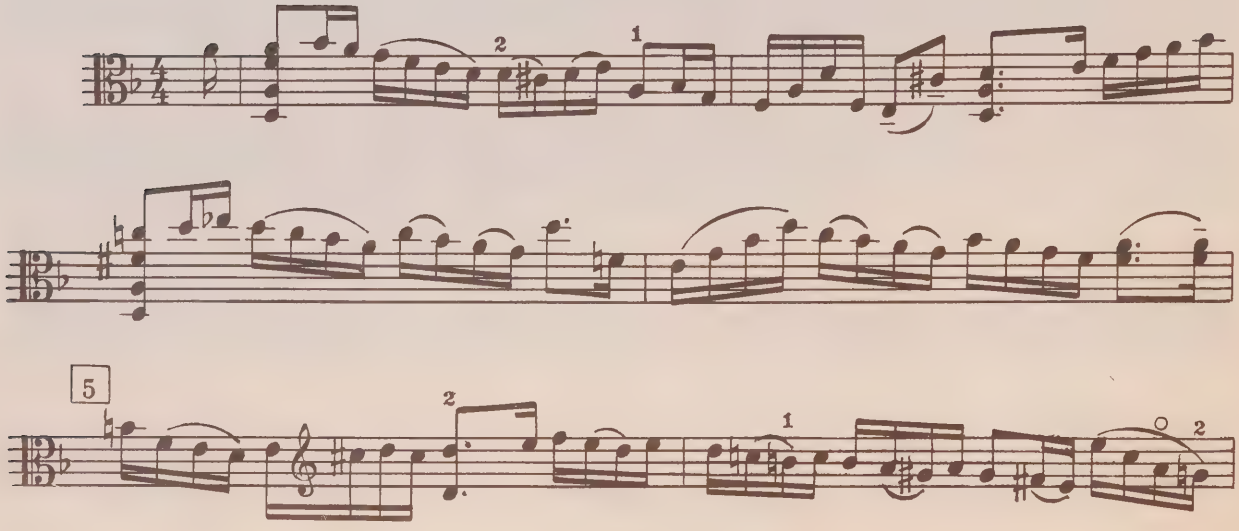
BWV 1008

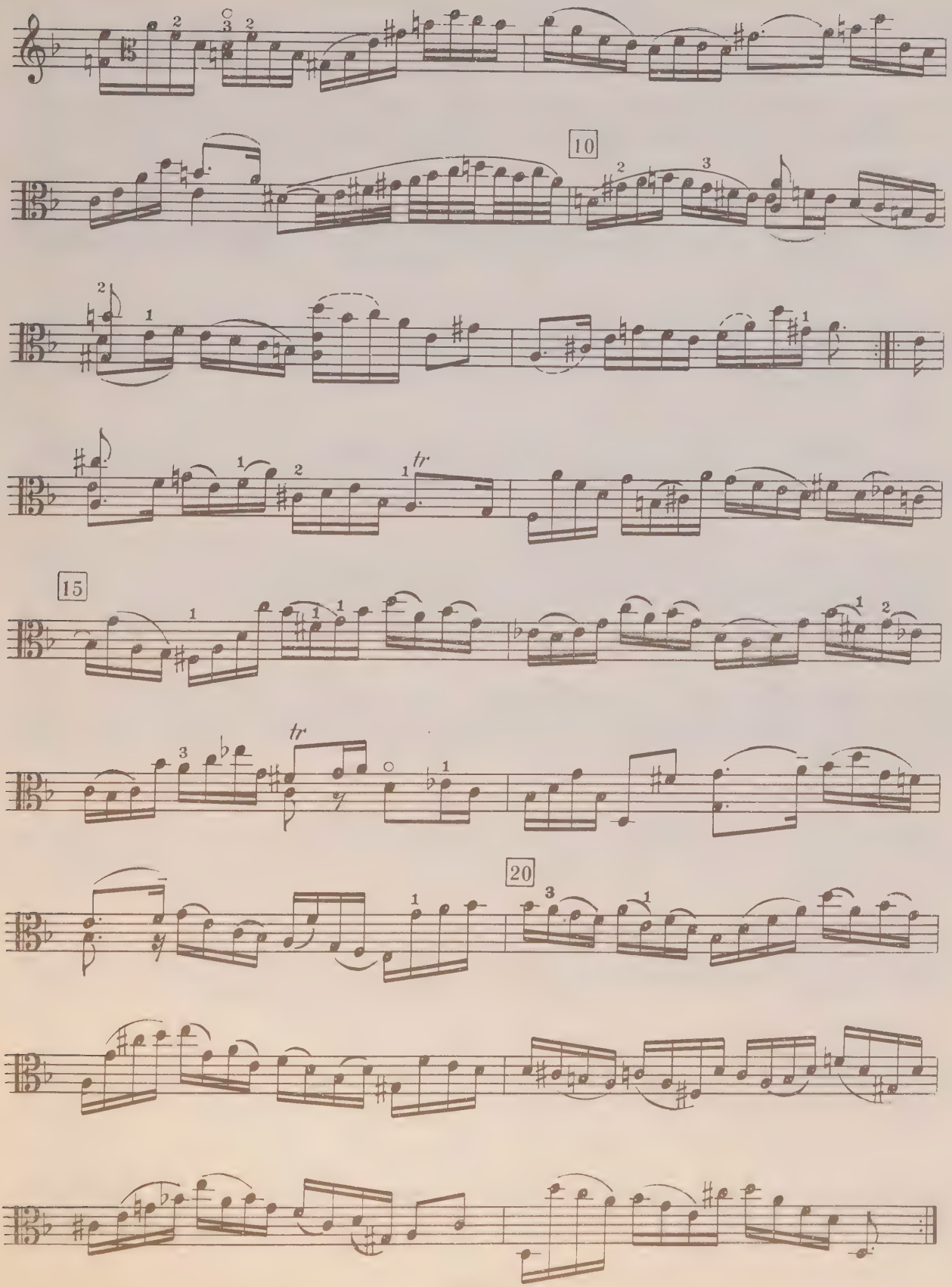



25
30
35
40
45

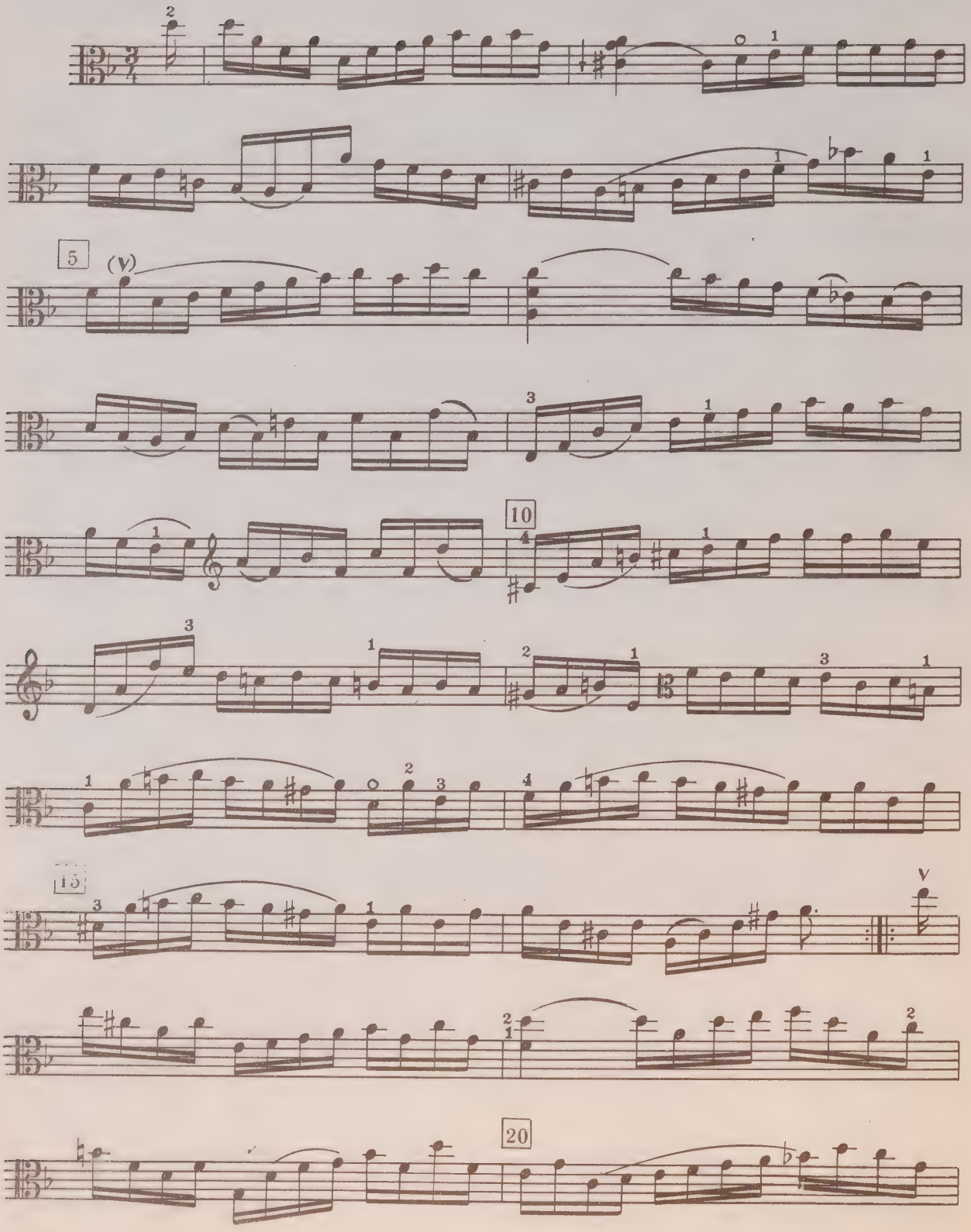


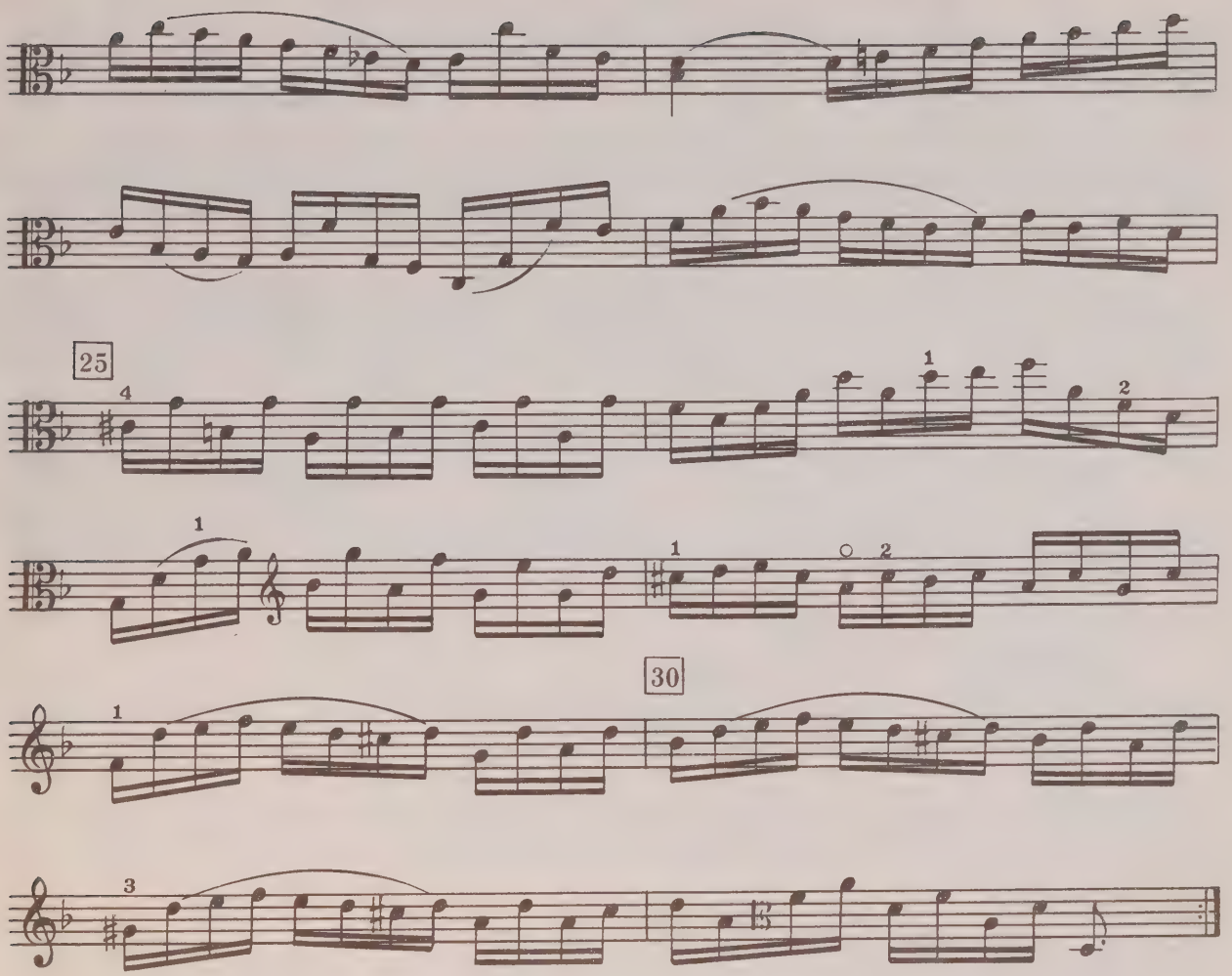
АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE



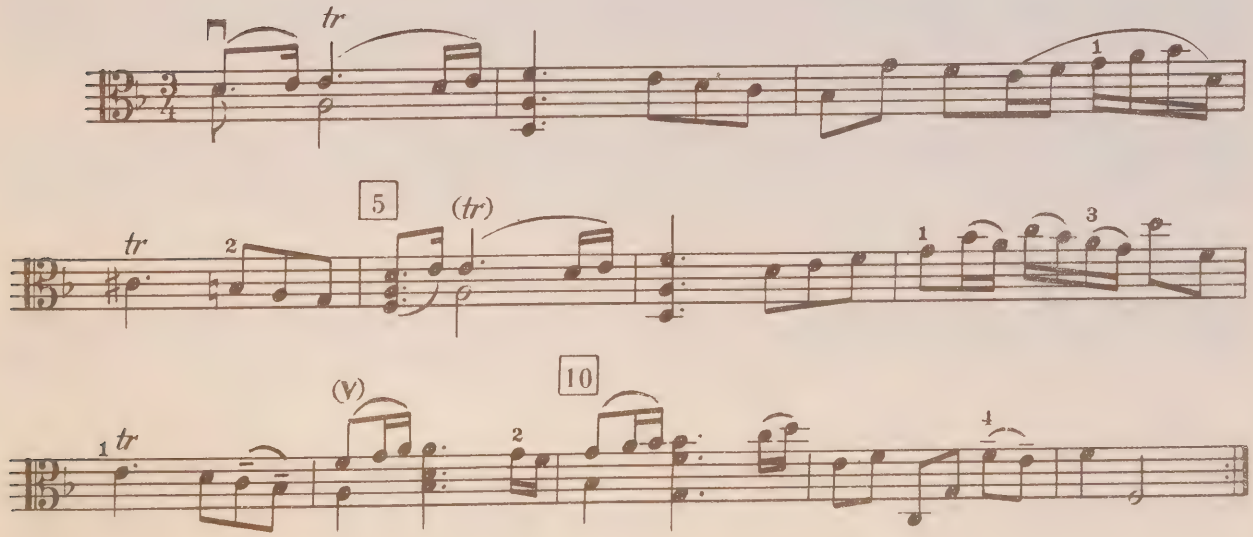

10
15
20
tr
tr

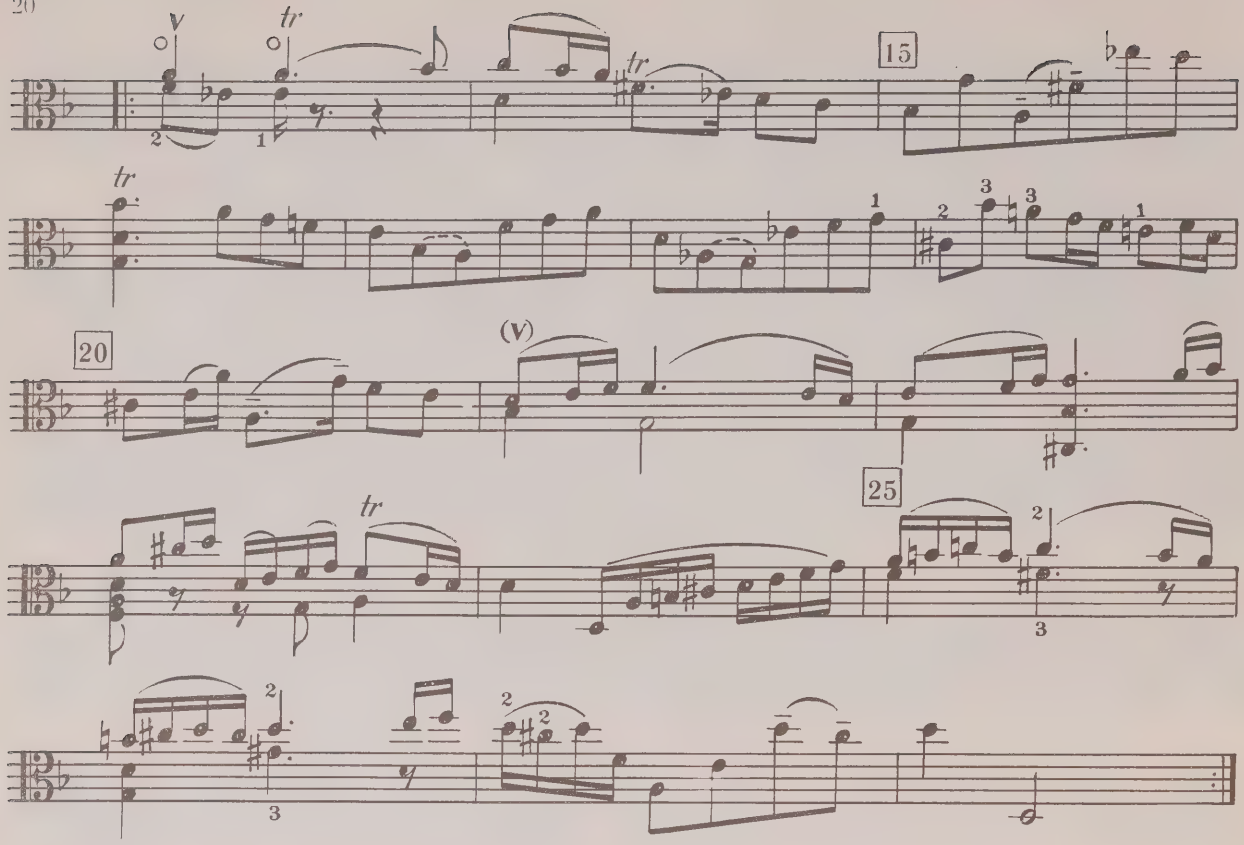
КУРАНТА — COURANTE



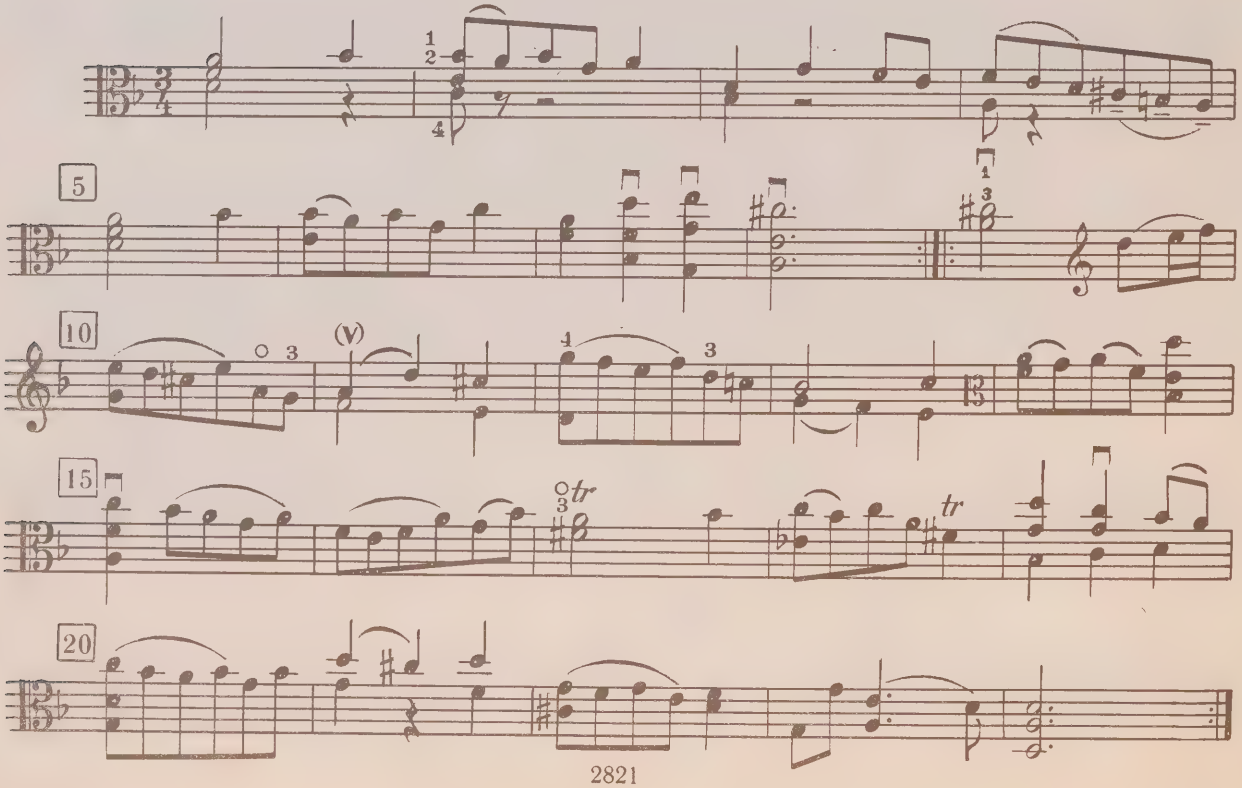


САРАБАНДА — SARABANDE

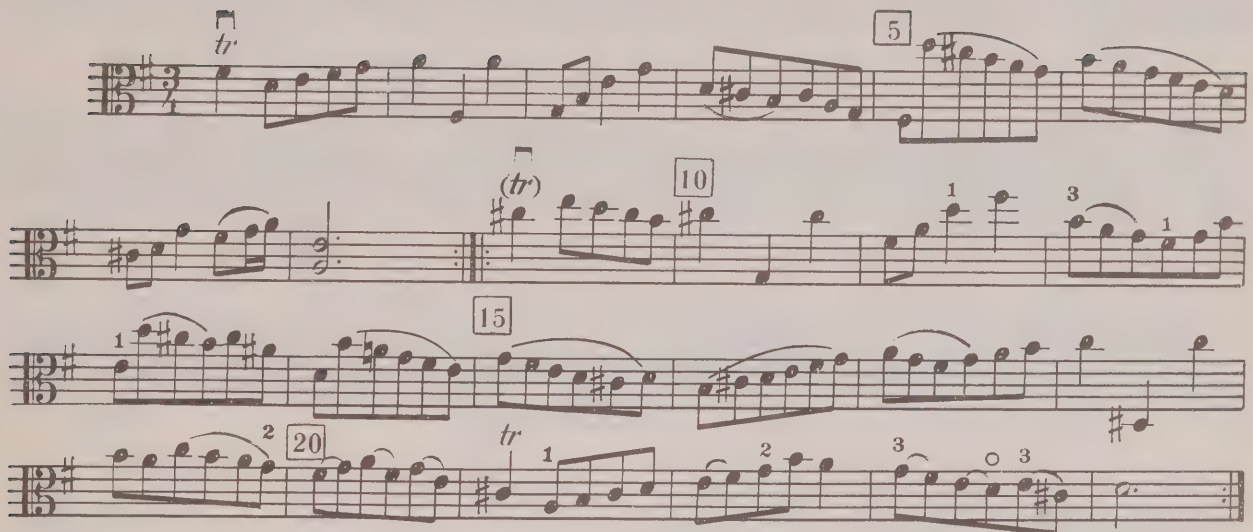




МЕНУЭТ I — MENUET I

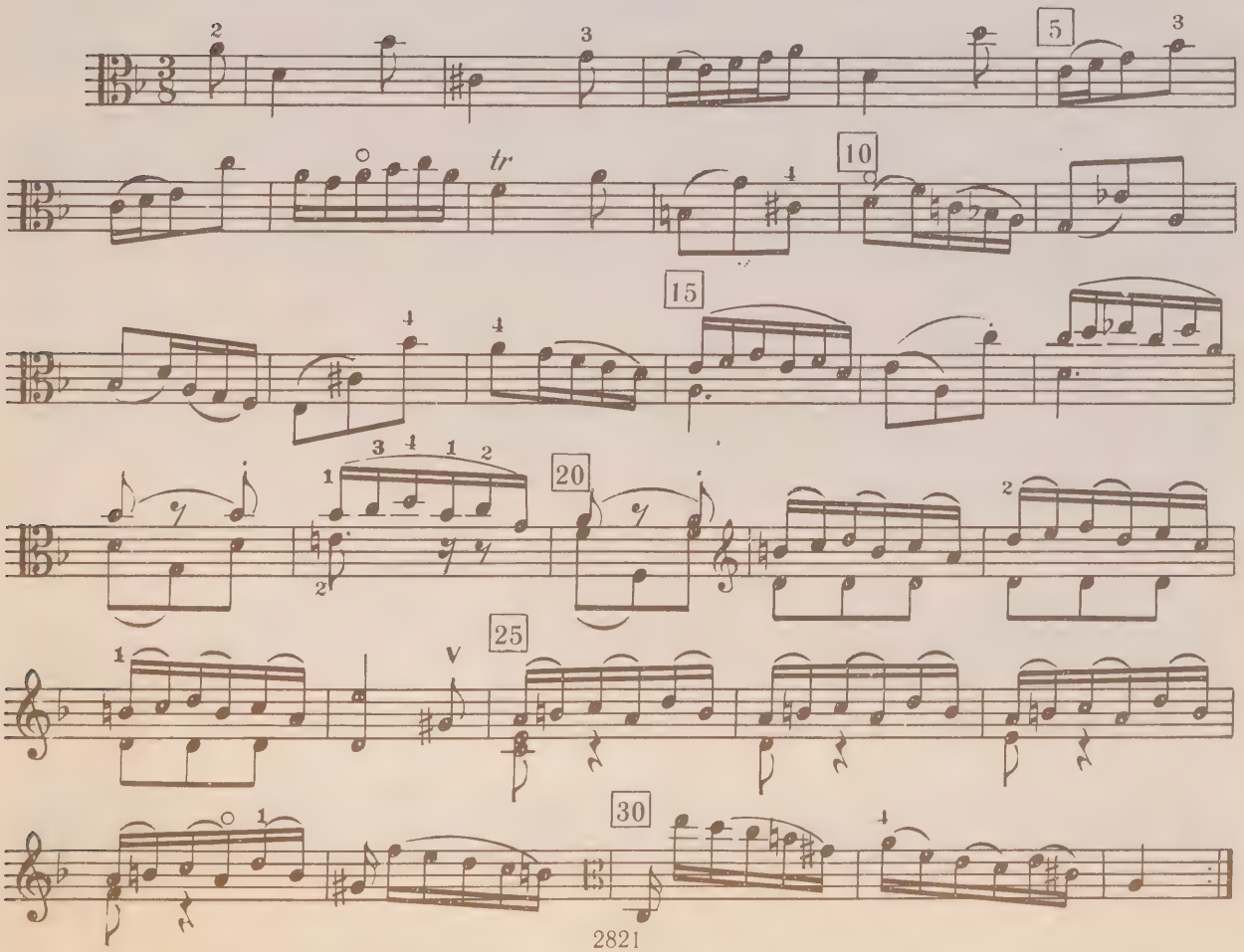


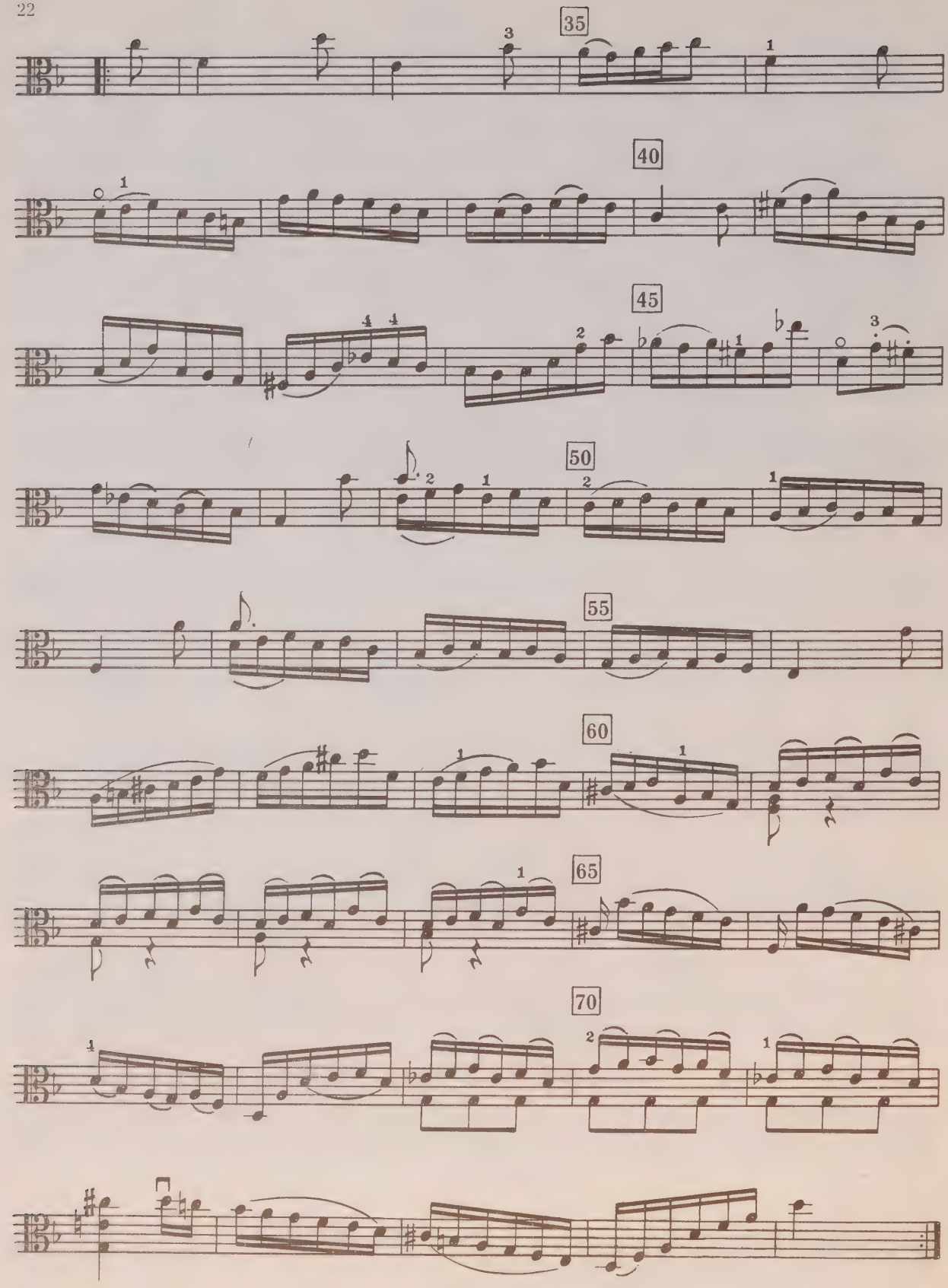
МЕНУЭТ II — MENUET II



Menuetto I da Capo

ЖИГА — GIGUE

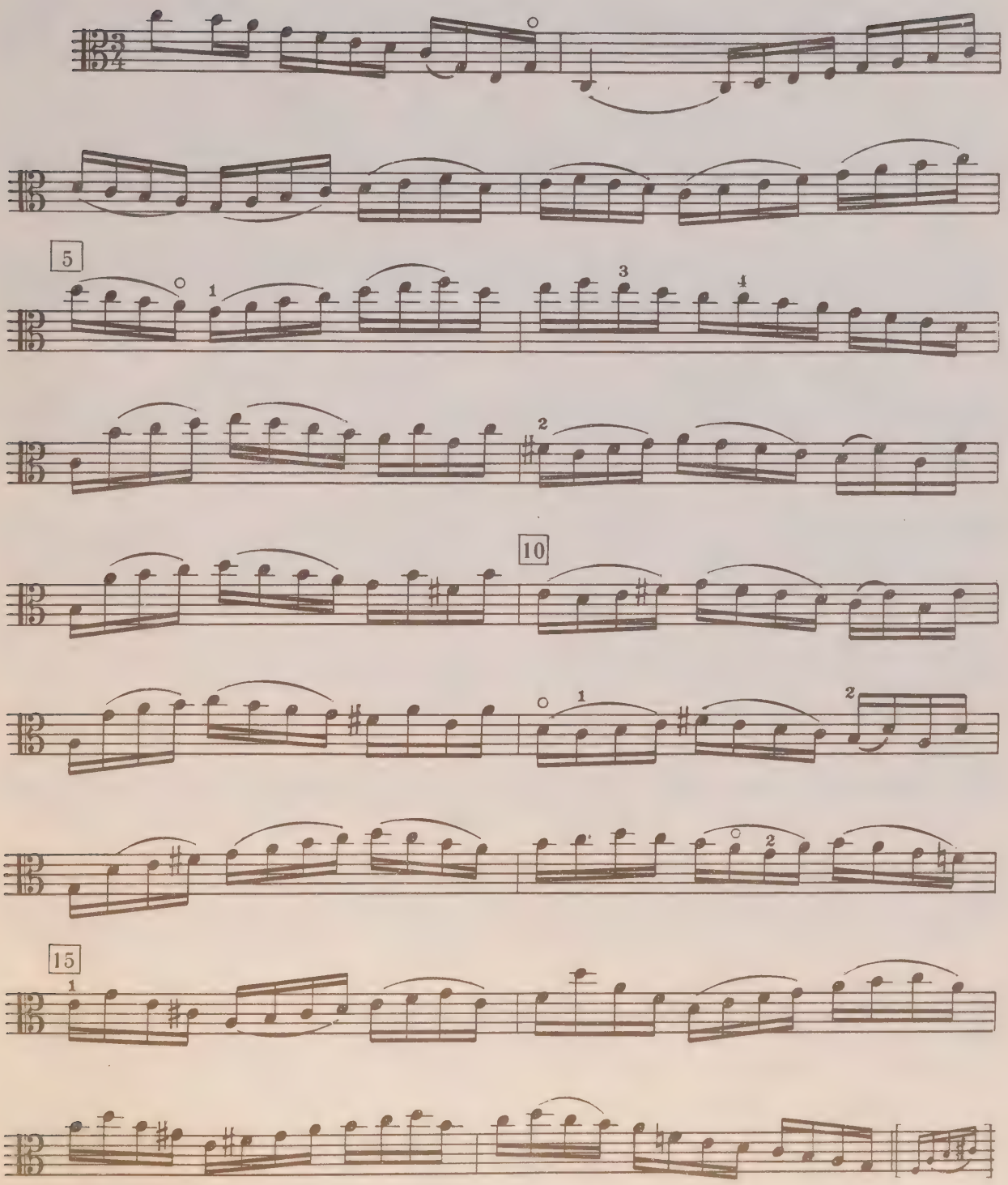


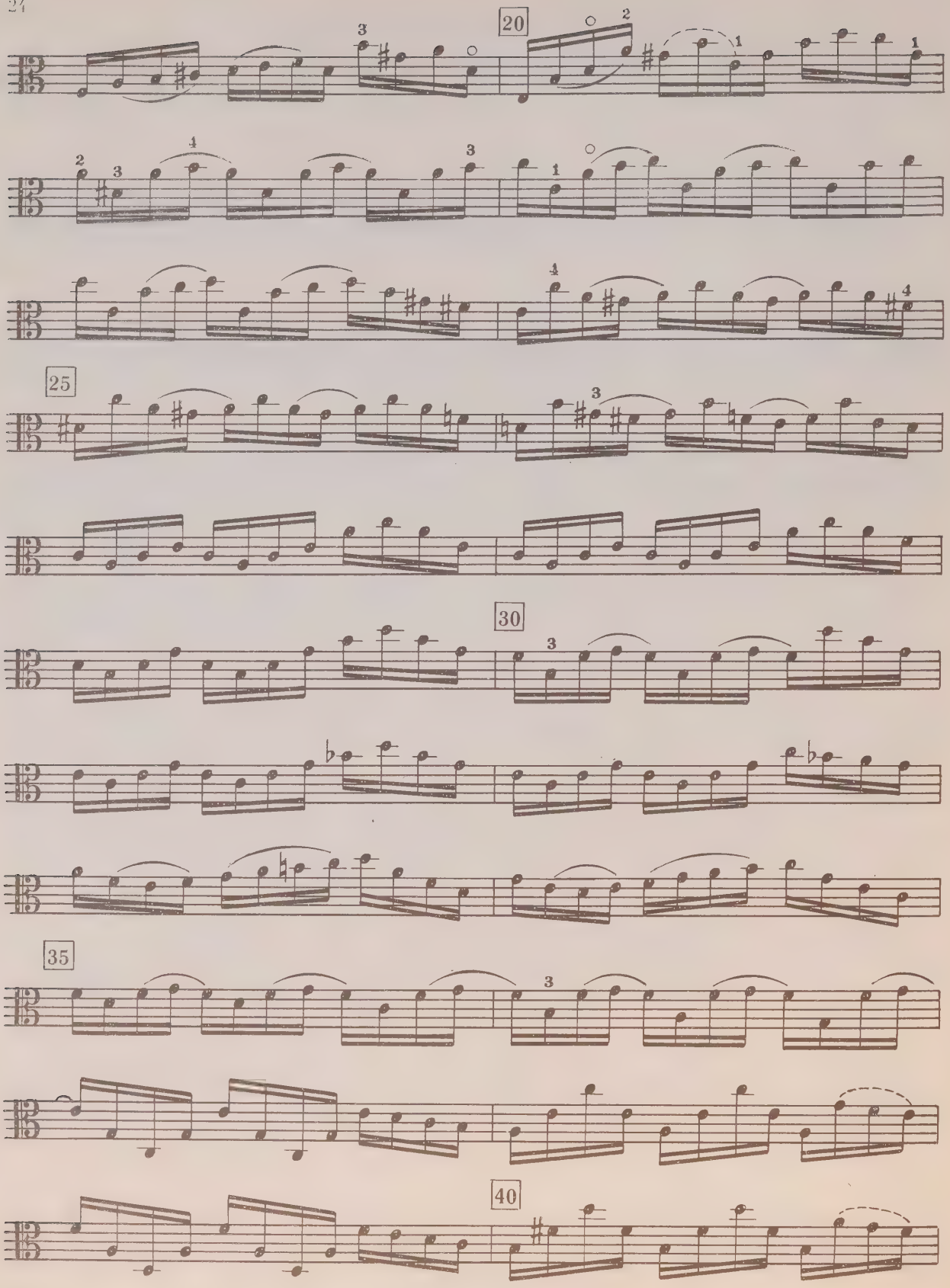

35
40
45
50
55
60
65
70

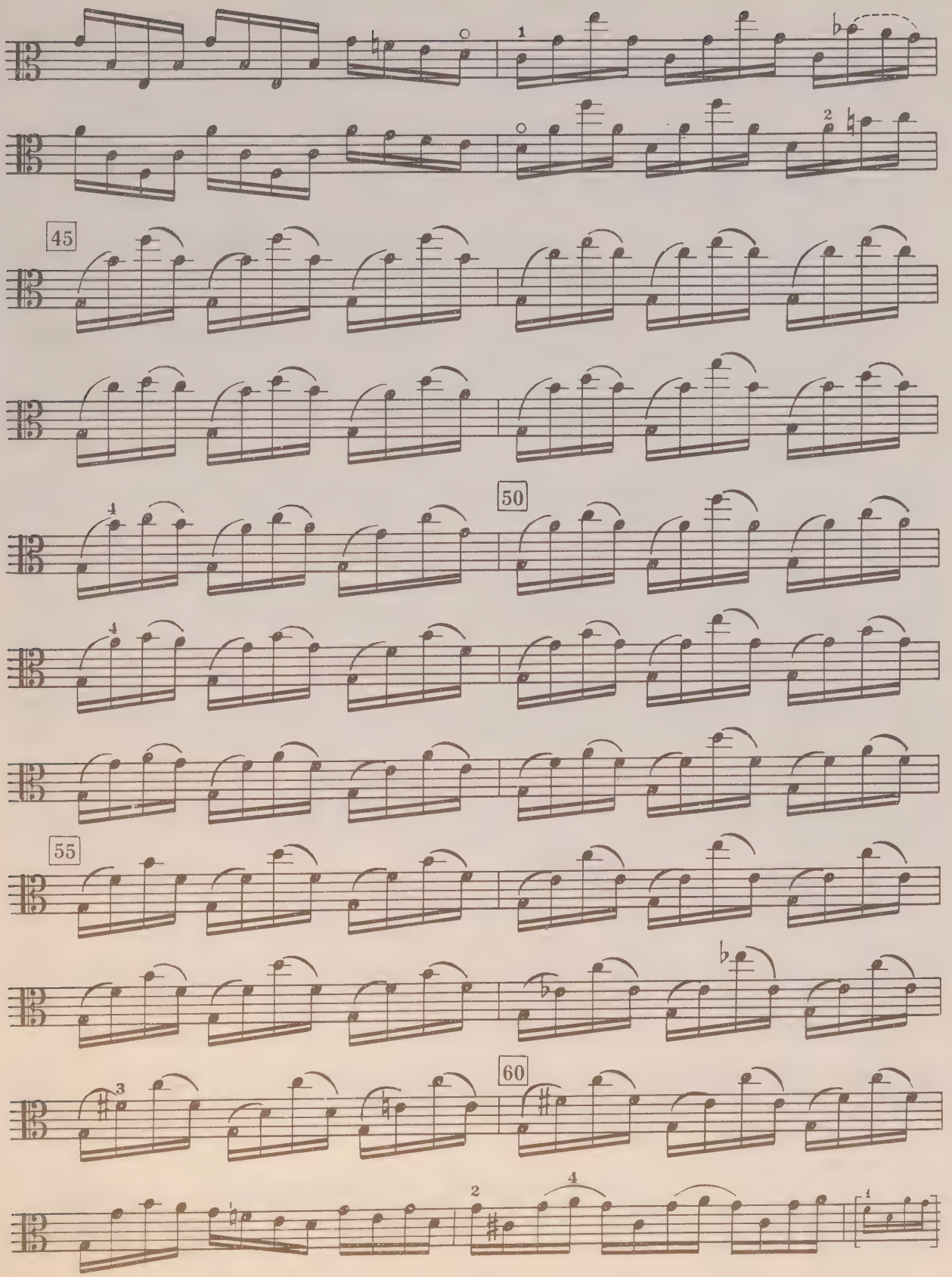
СЮИТА № 3—SUITE № 3

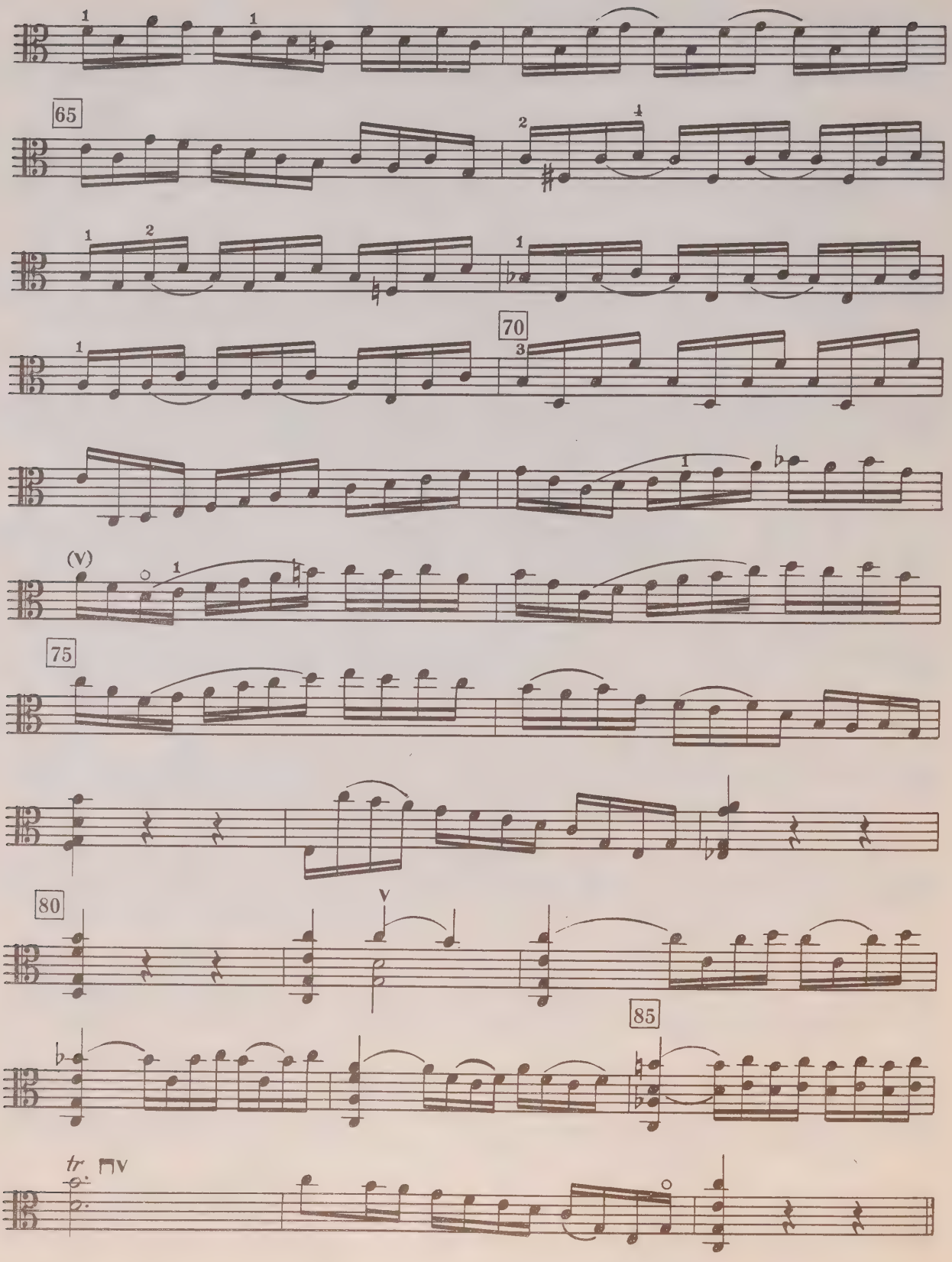
ПРЕЛЮДИЯ — PRELUDE

BWV 1009

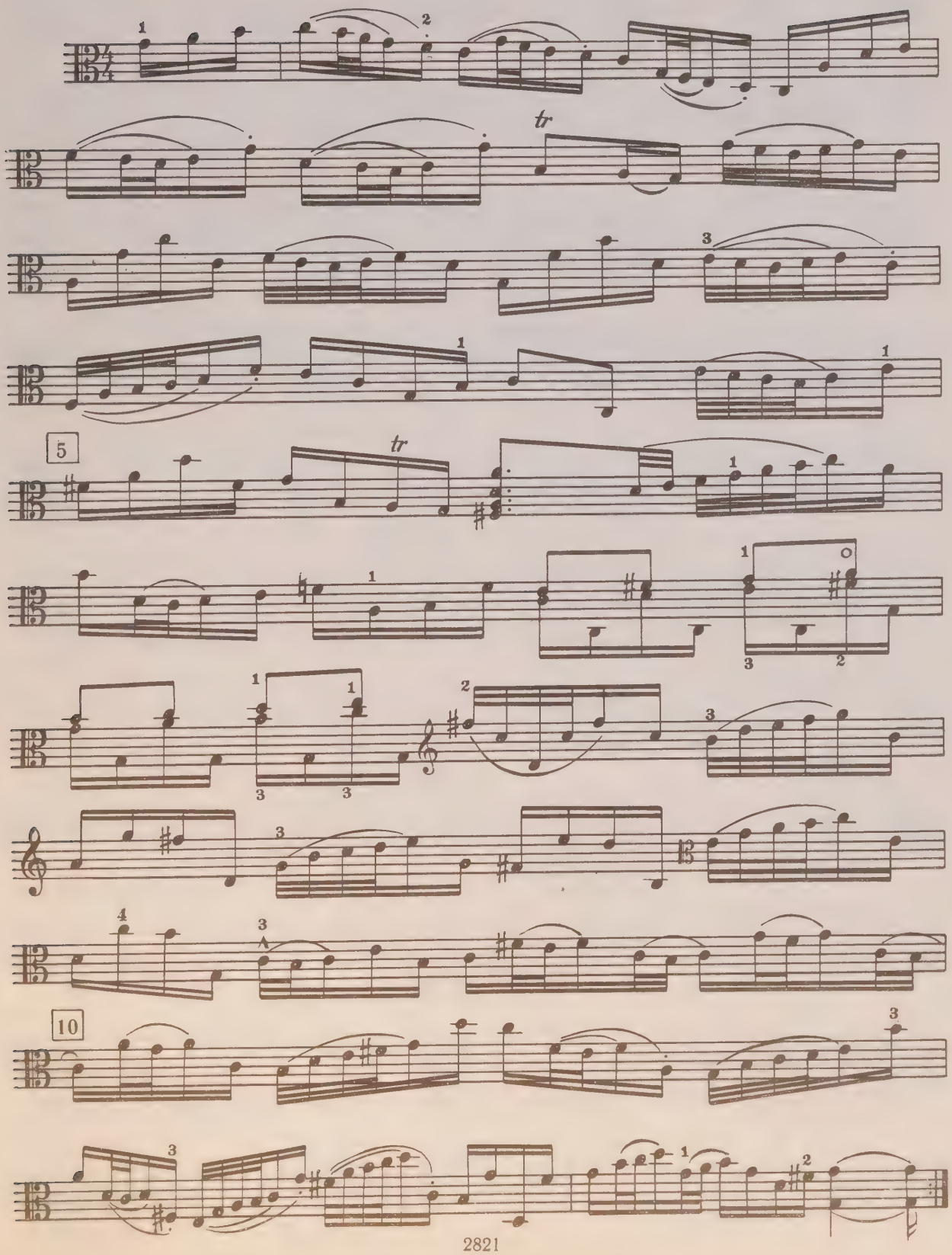


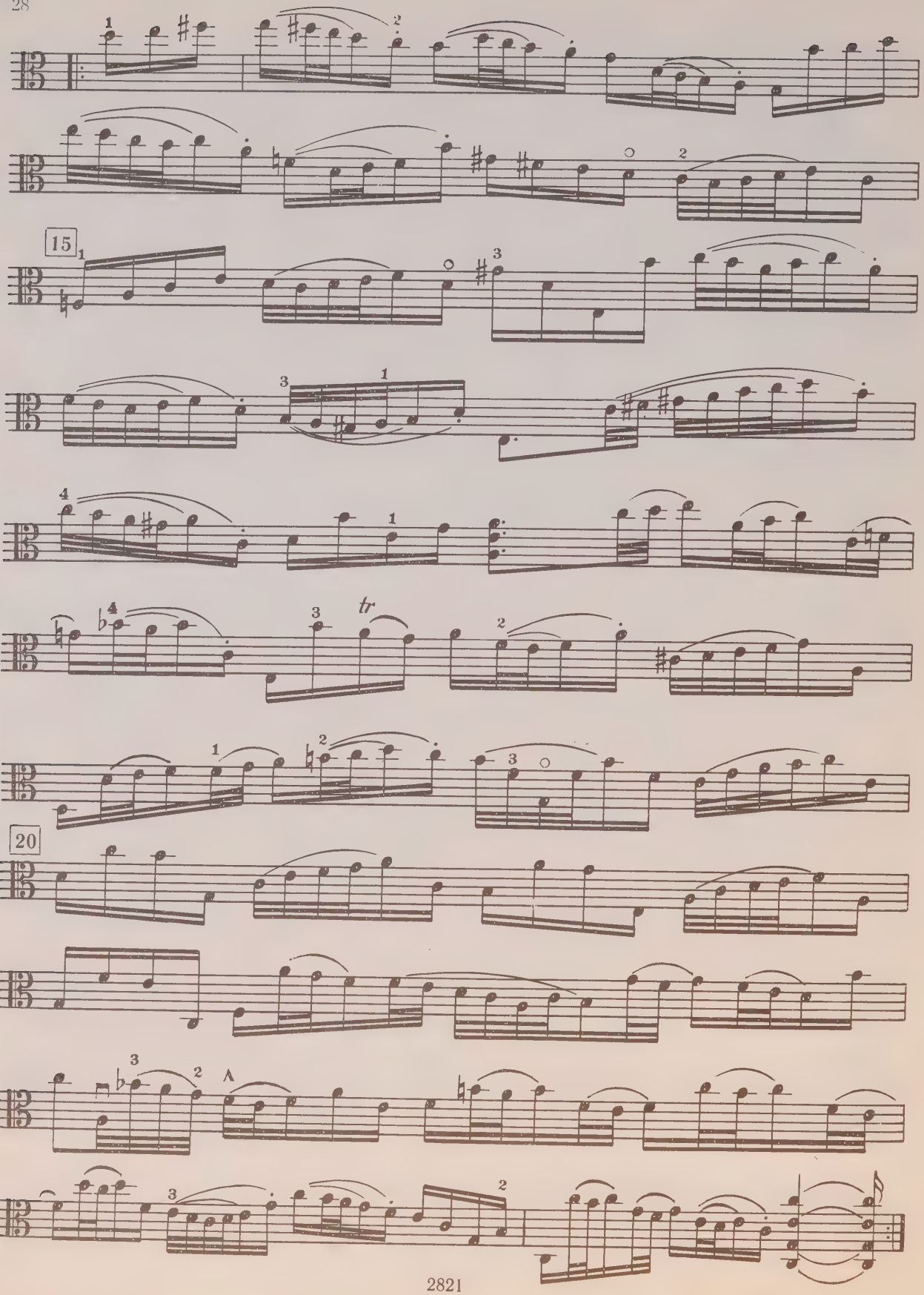

20
25
30
35
40


45
50
55
60

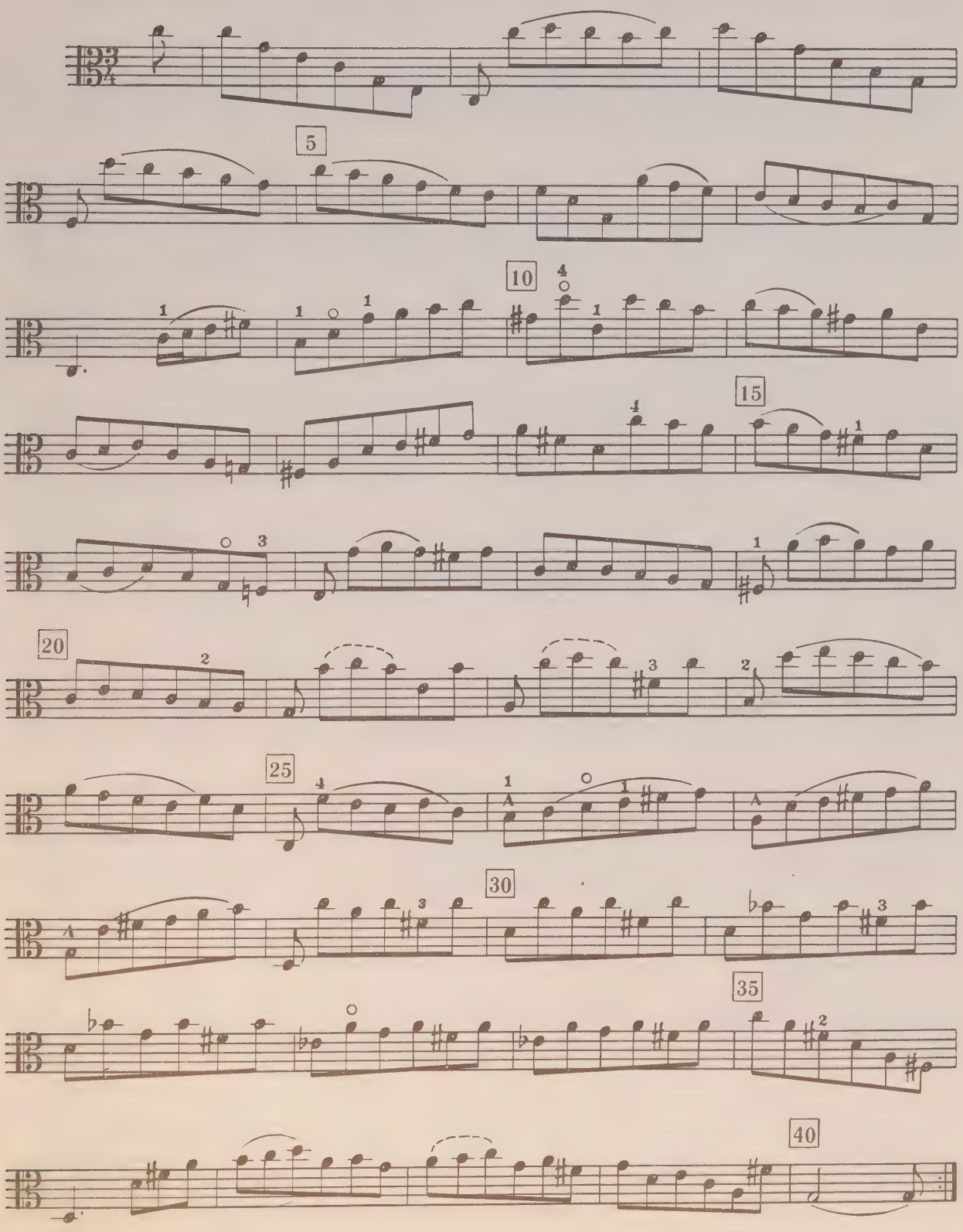

65
70
(V)
75
80
V
85
tr
V

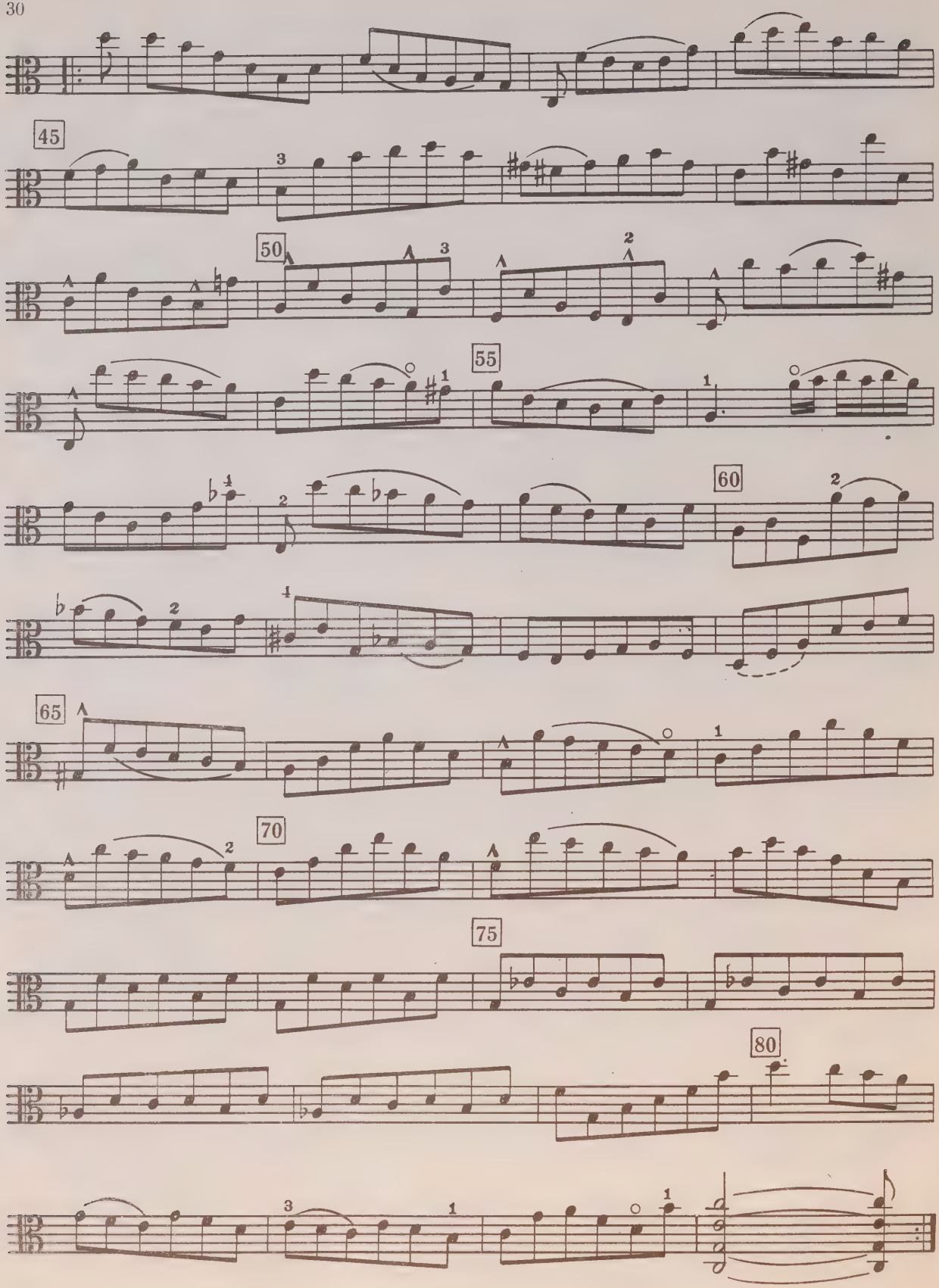
АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE



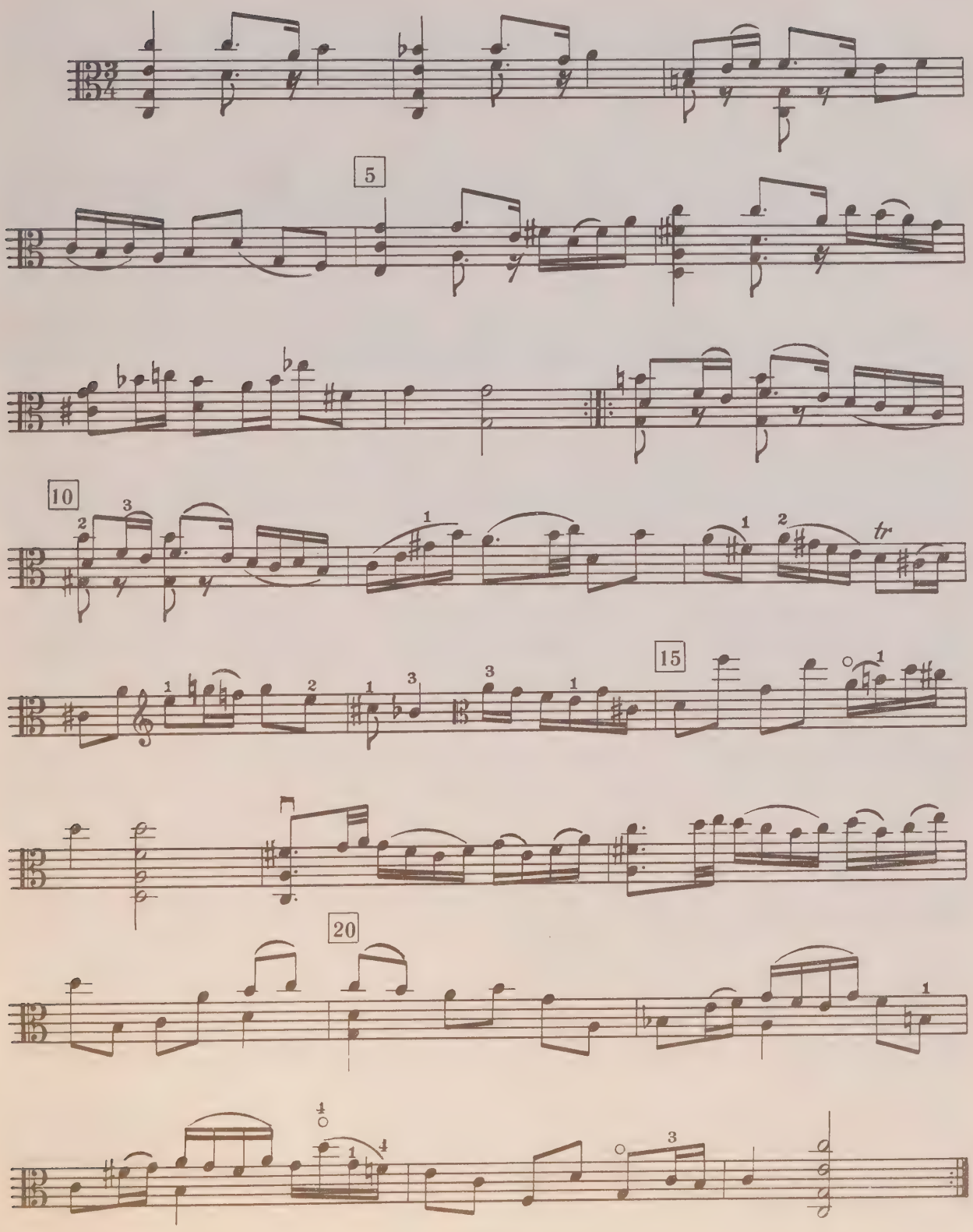

15
20
tr

КУРАНТА — COURANTE

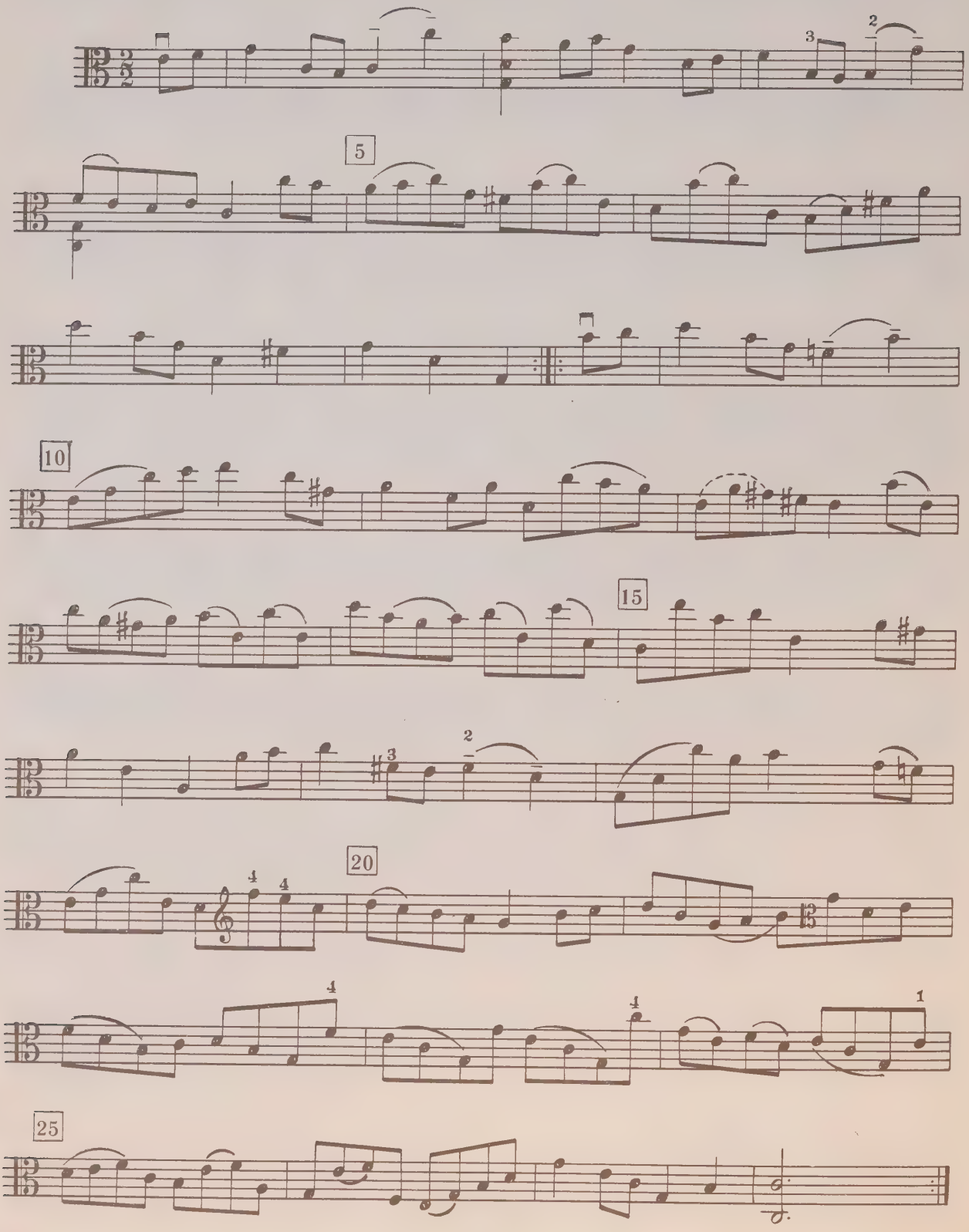



45
50
55
60
65
70
75
80

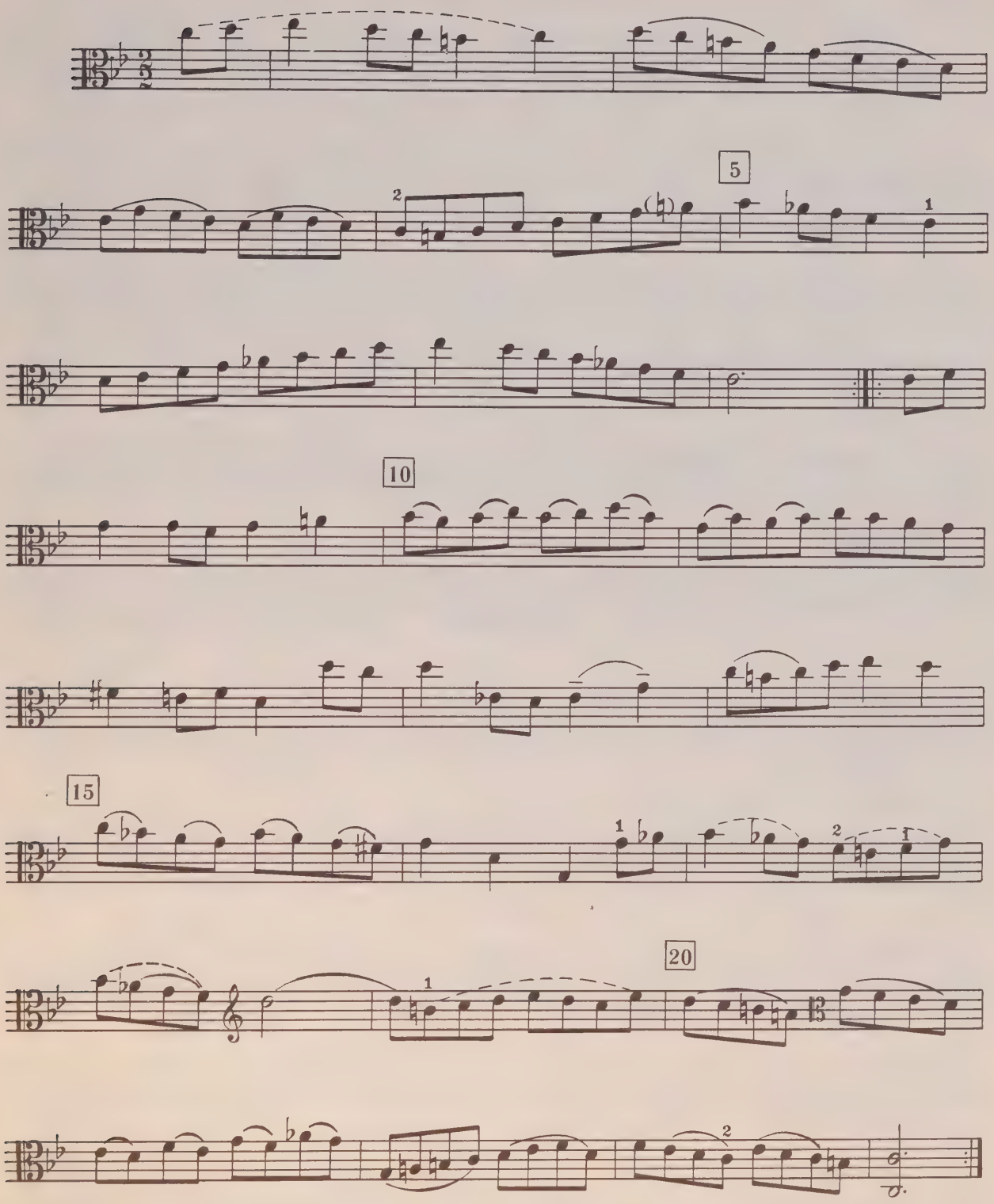
САРАБАНДА — SARABANDE



БУРРЕ I — BOURRÉE I

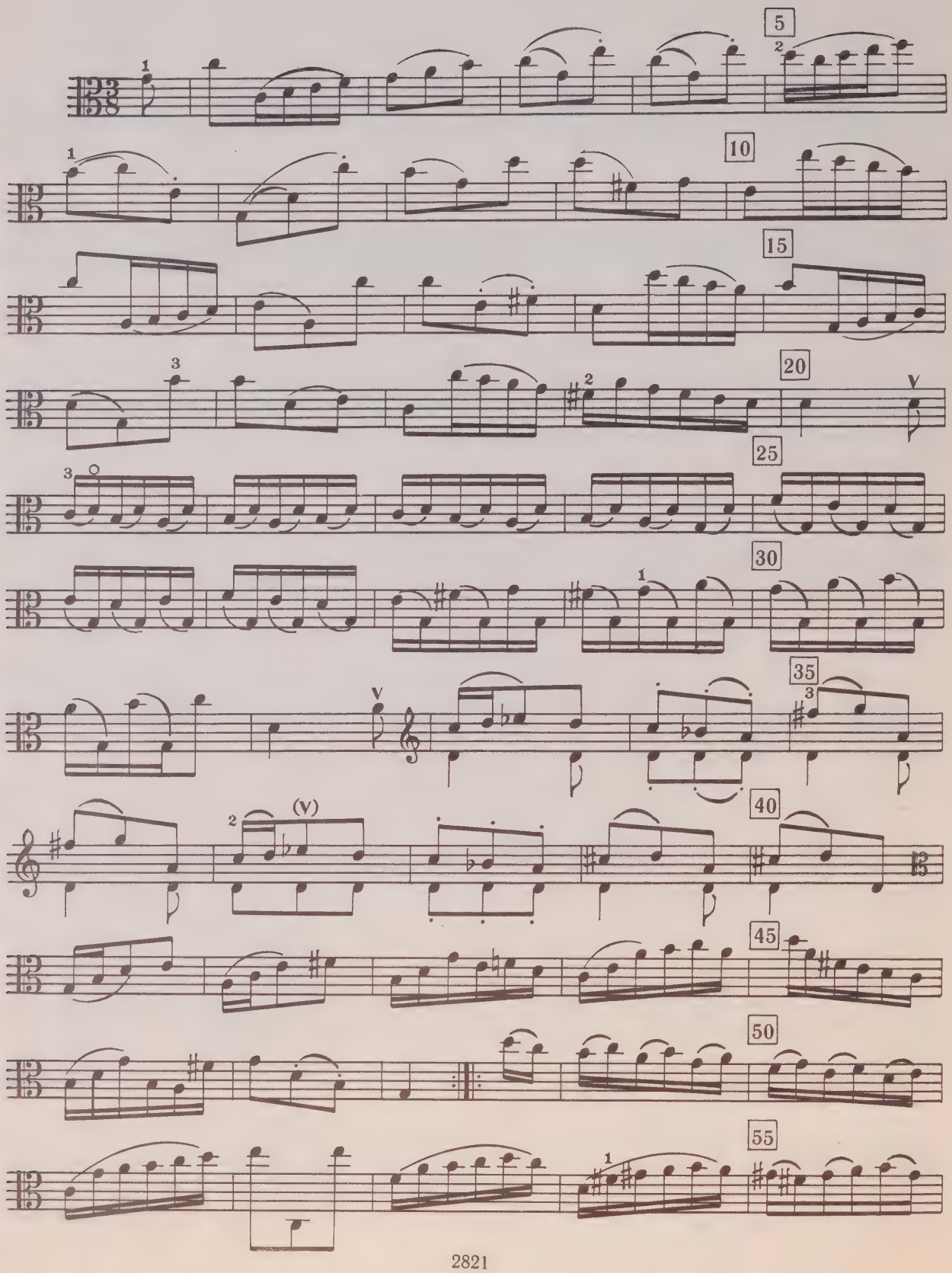


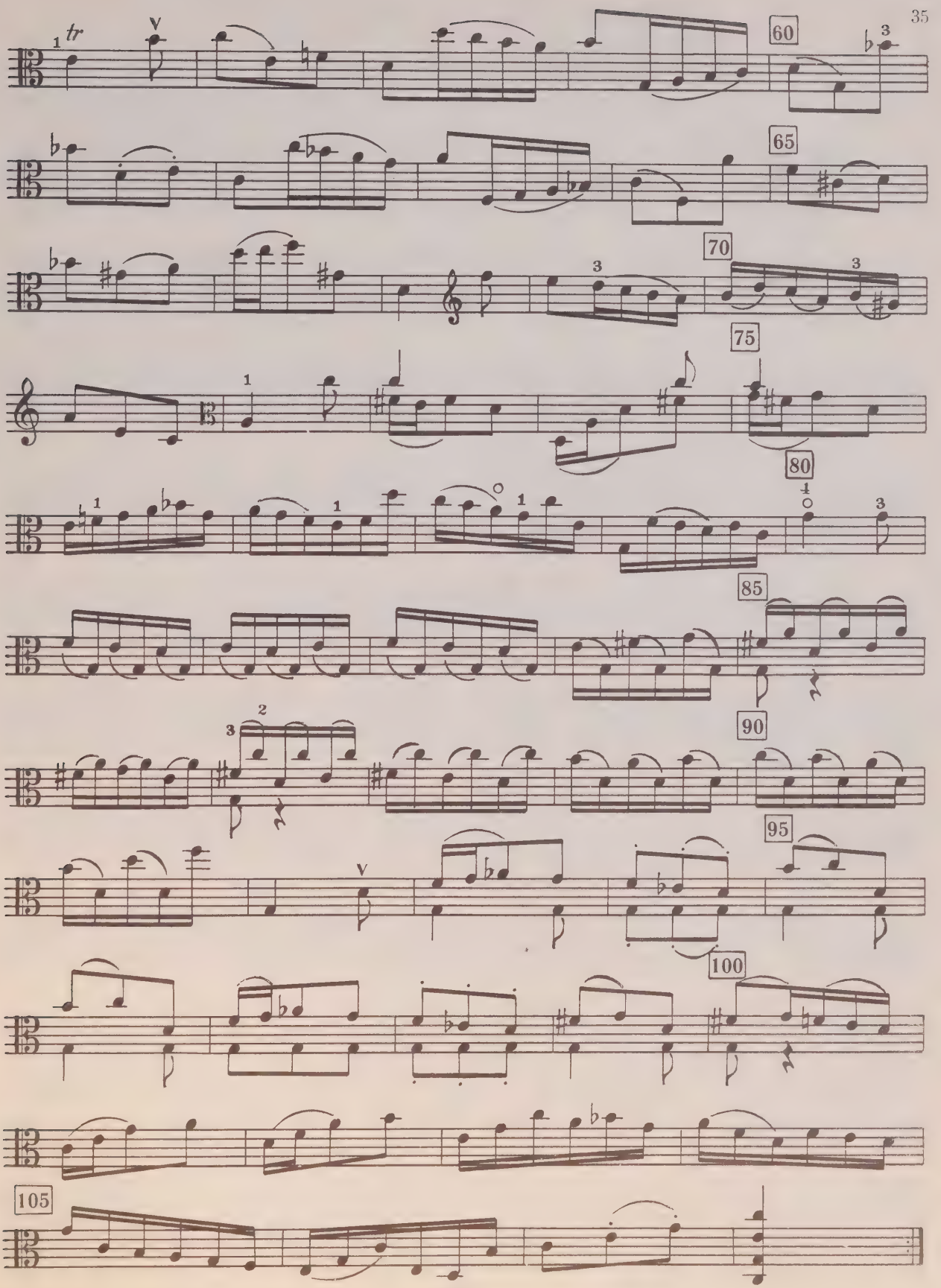
БУРРЕ II — BOURRÉE II



Bourrée I da Capo

ЖИГА — GIGUE

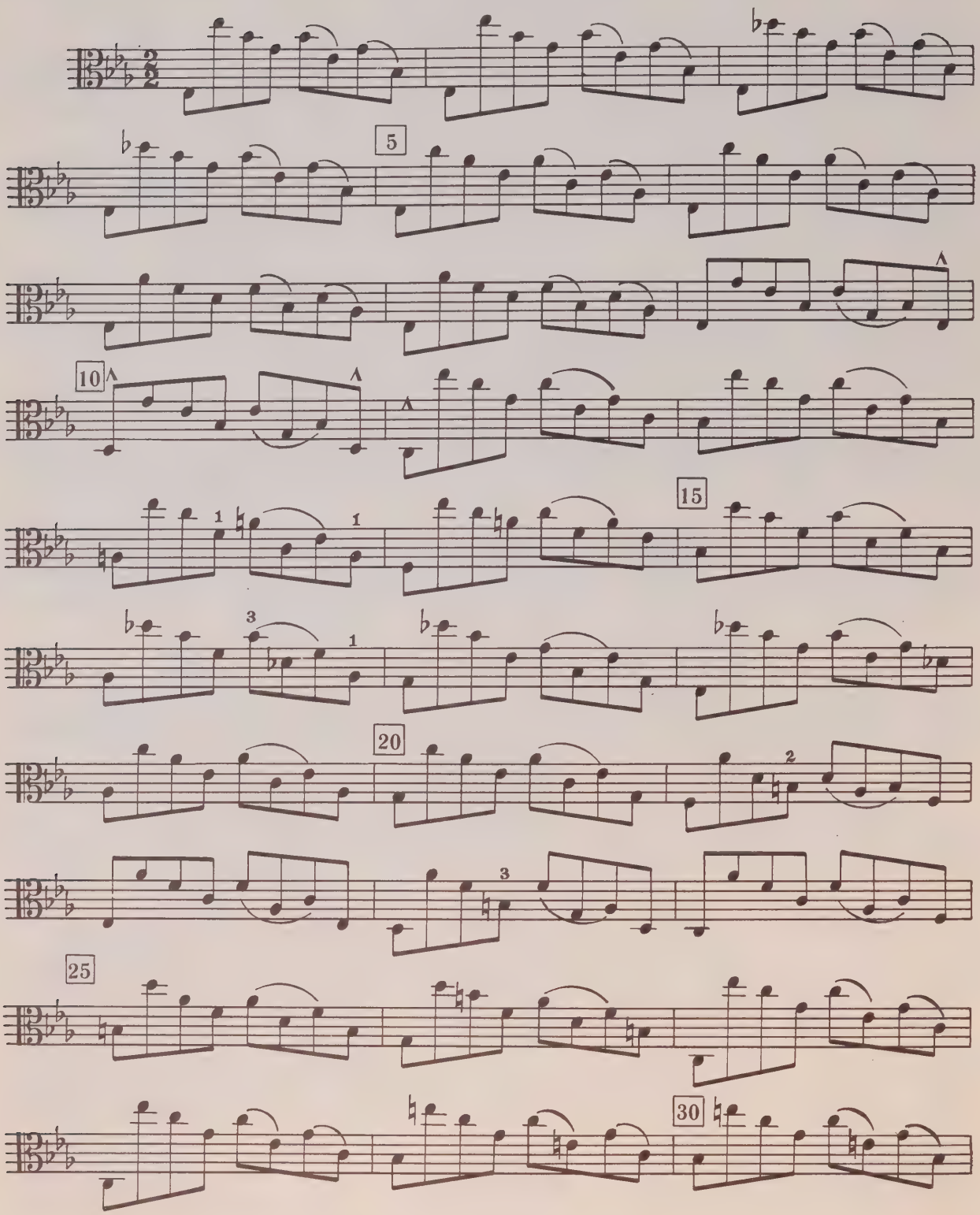



tr
60
65
70
75
80
85
90
95
100
105

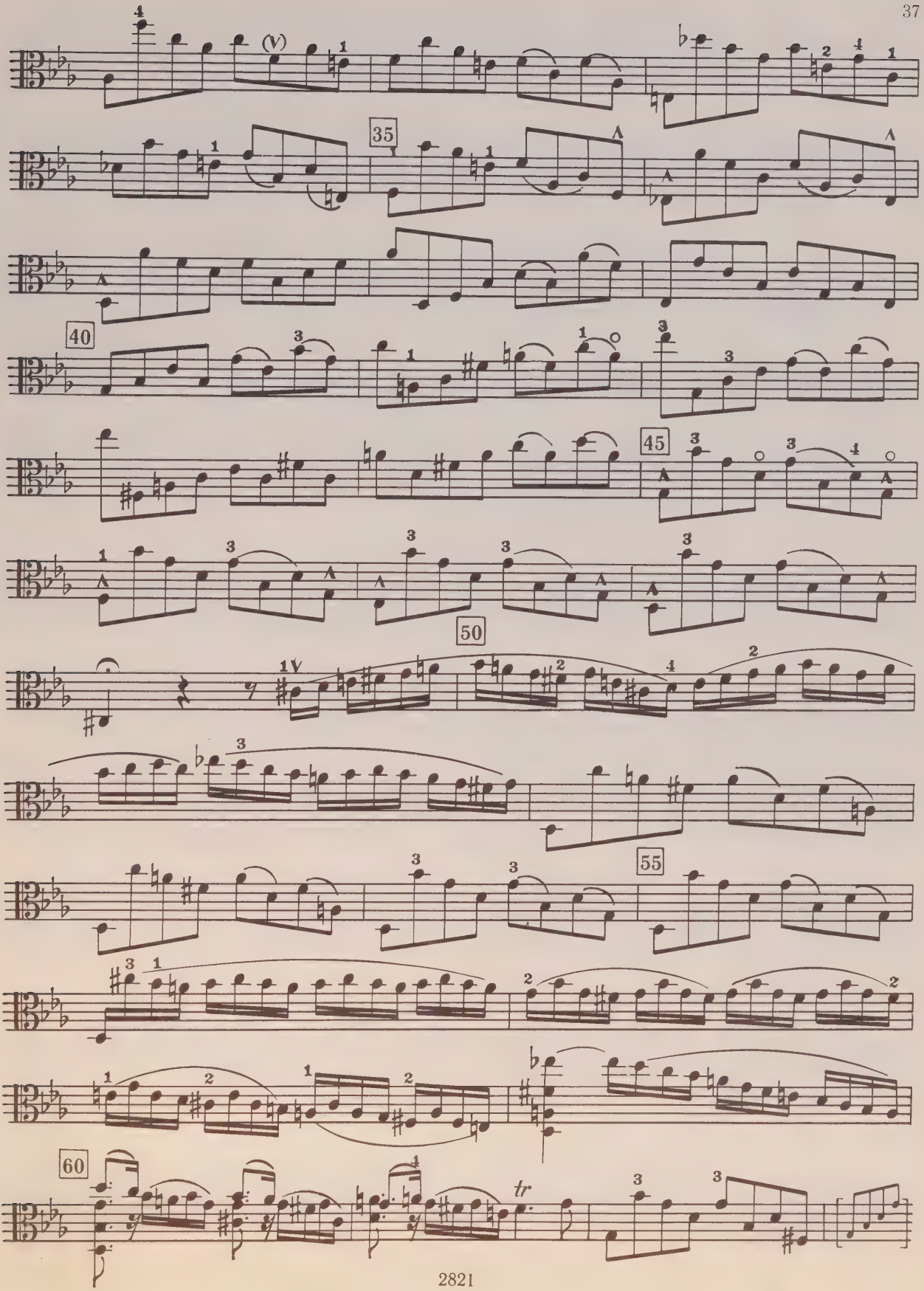
СЮИТА № 4—SUITE № 4

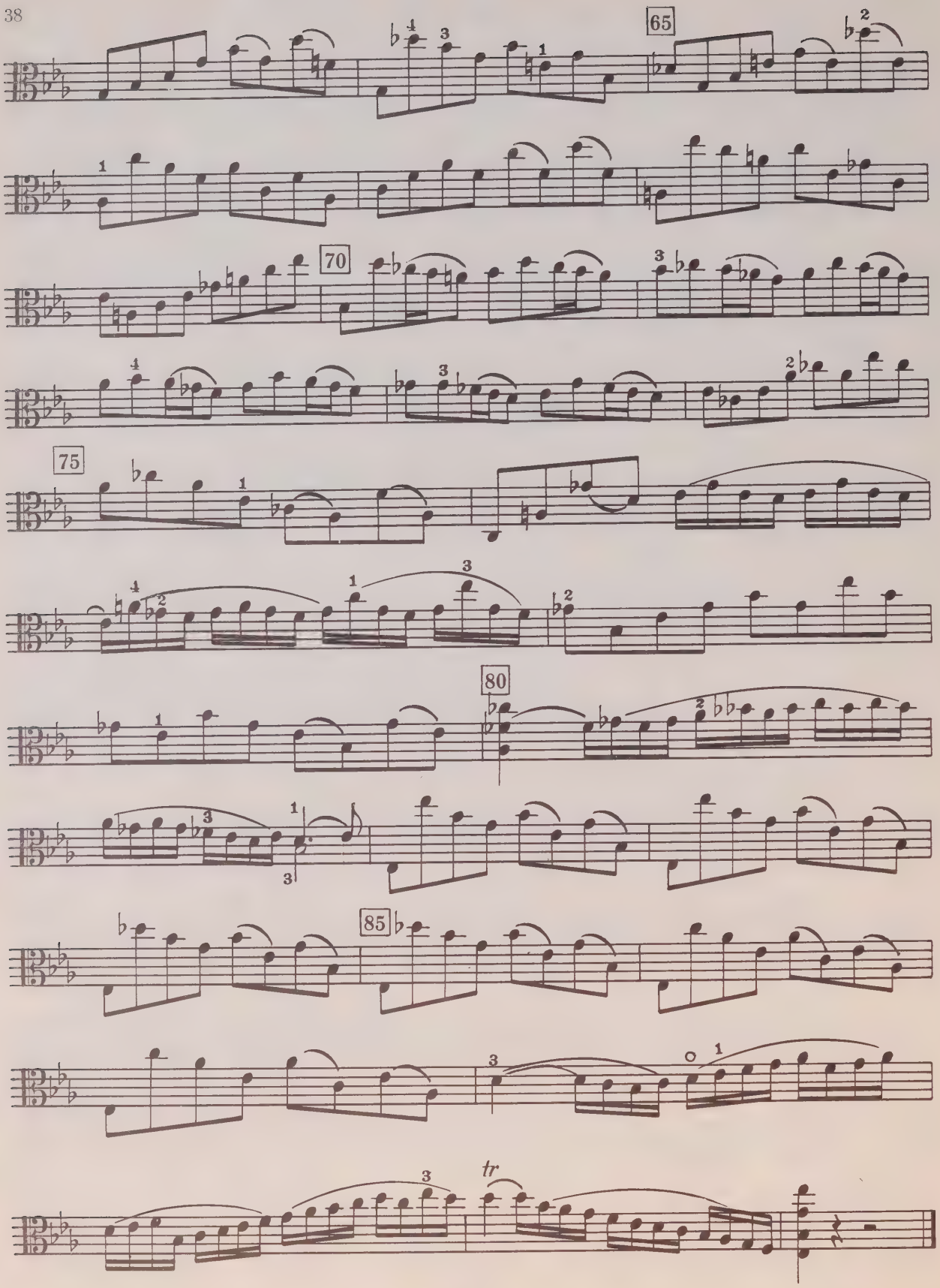
ПРЕЛЮДИЯ — PRELUDIUM*

BWV 1010

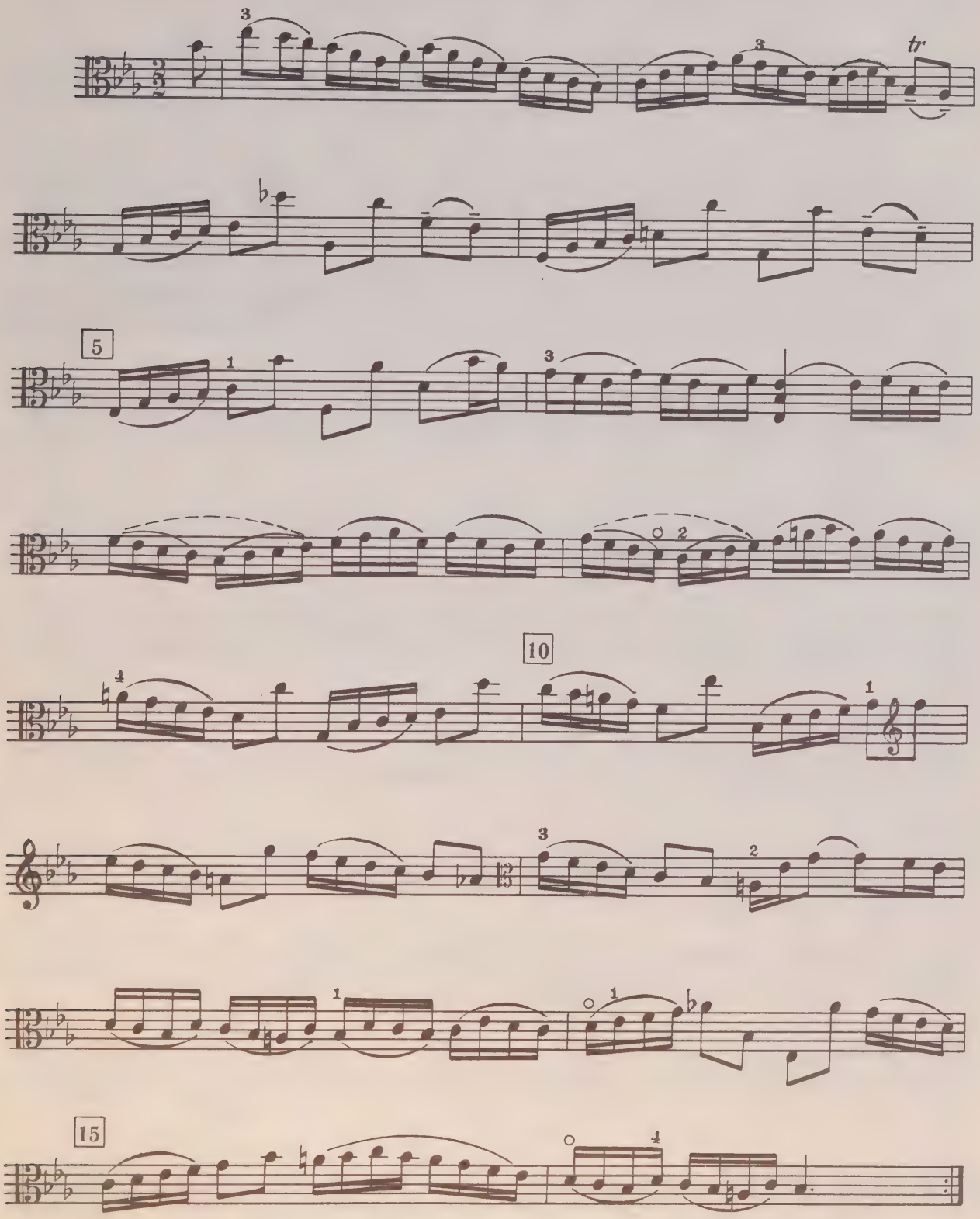


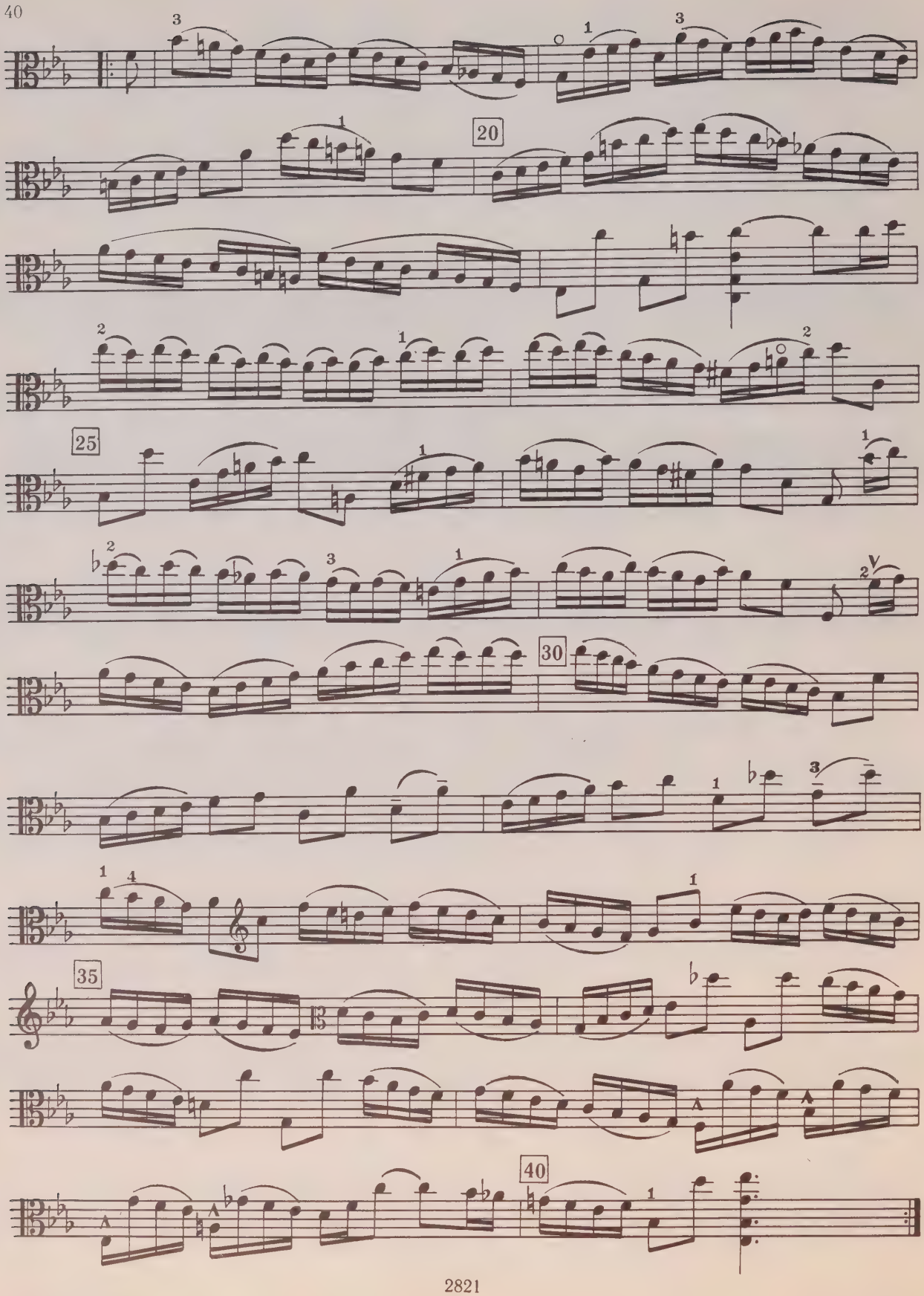
* Так в автографе. — Ред.


35
40
45
50
55
60
tr

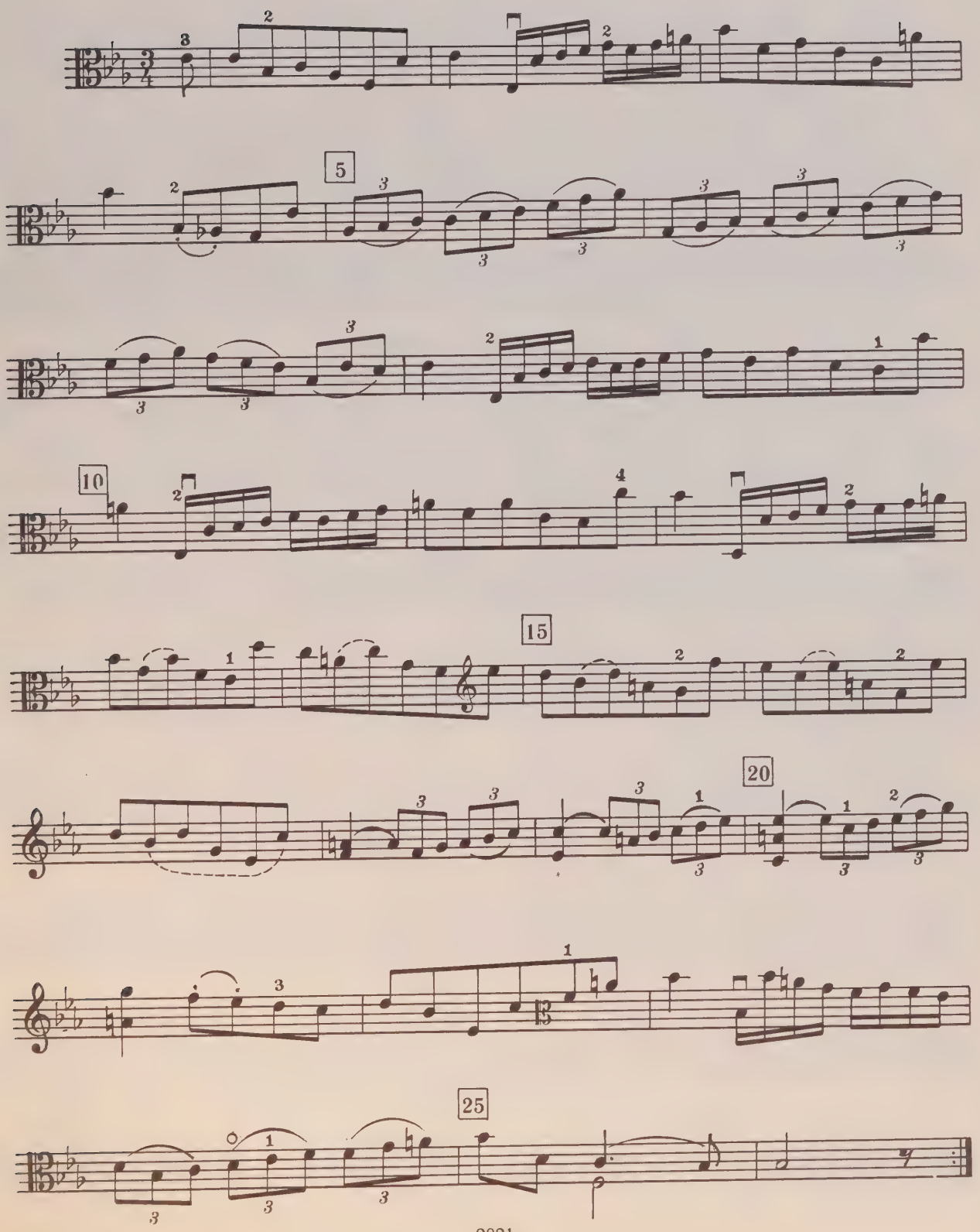

65
70
75
80
85
tr

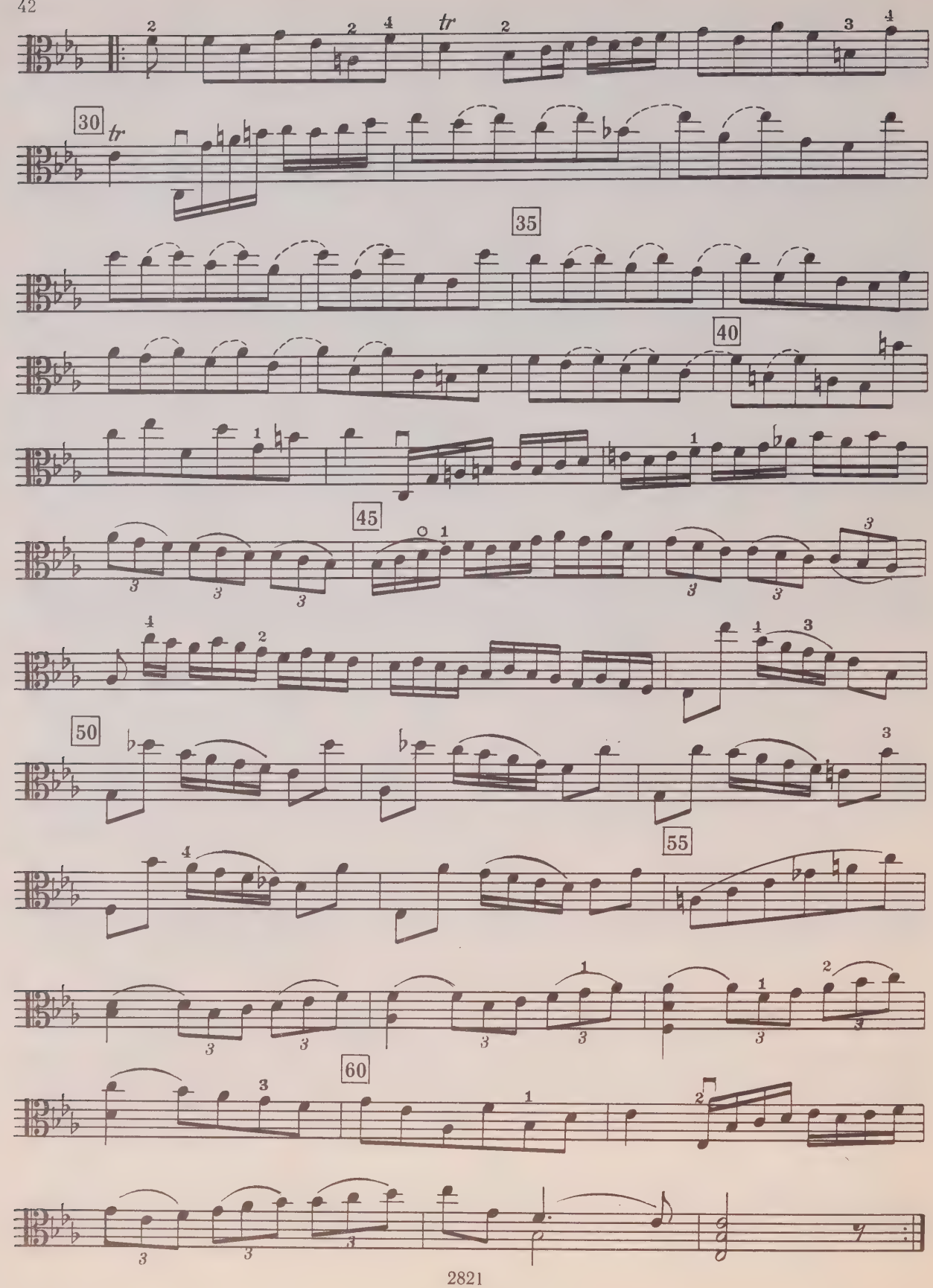
АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE



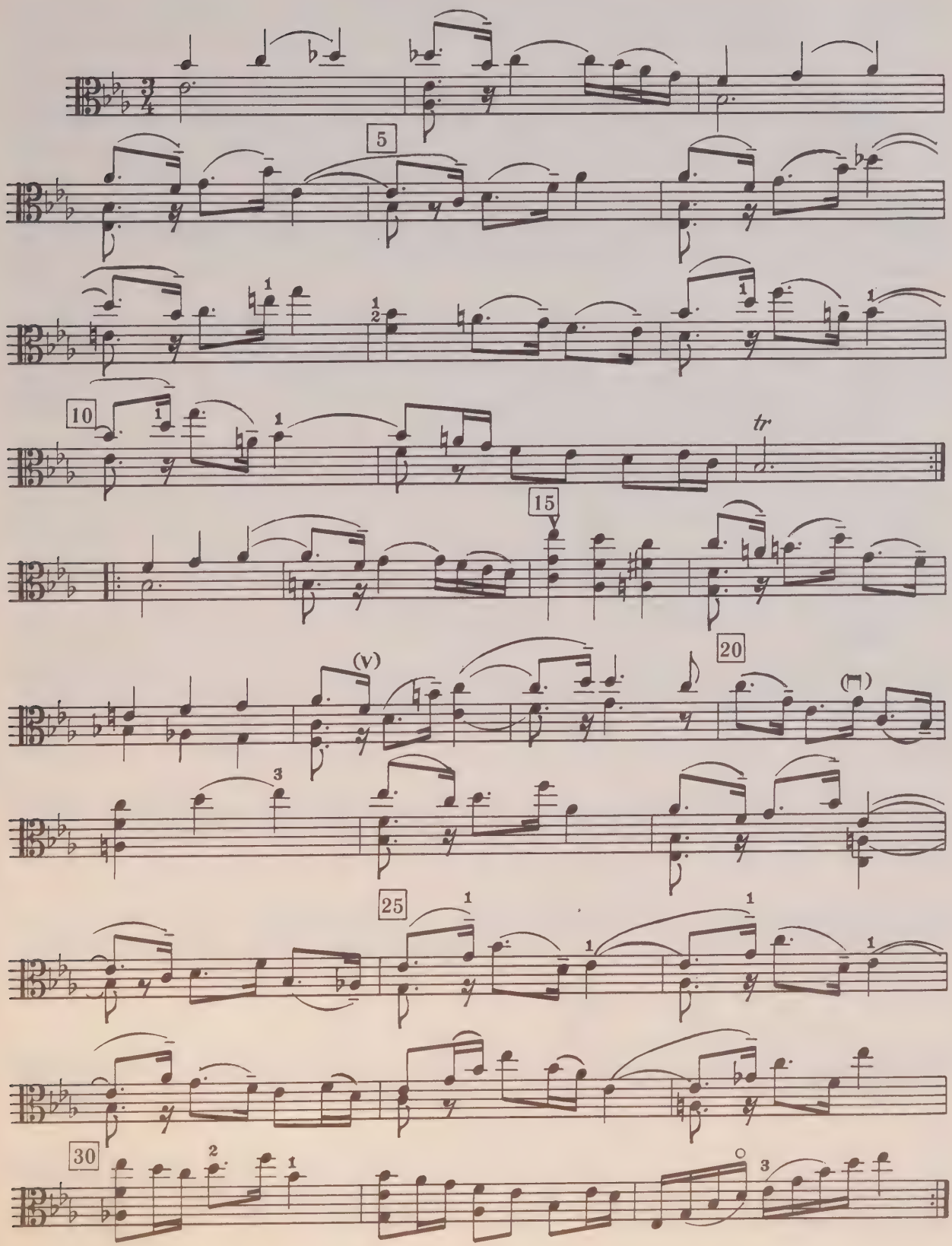

20
25
30
35
40

КУРАНТА — COURANTE

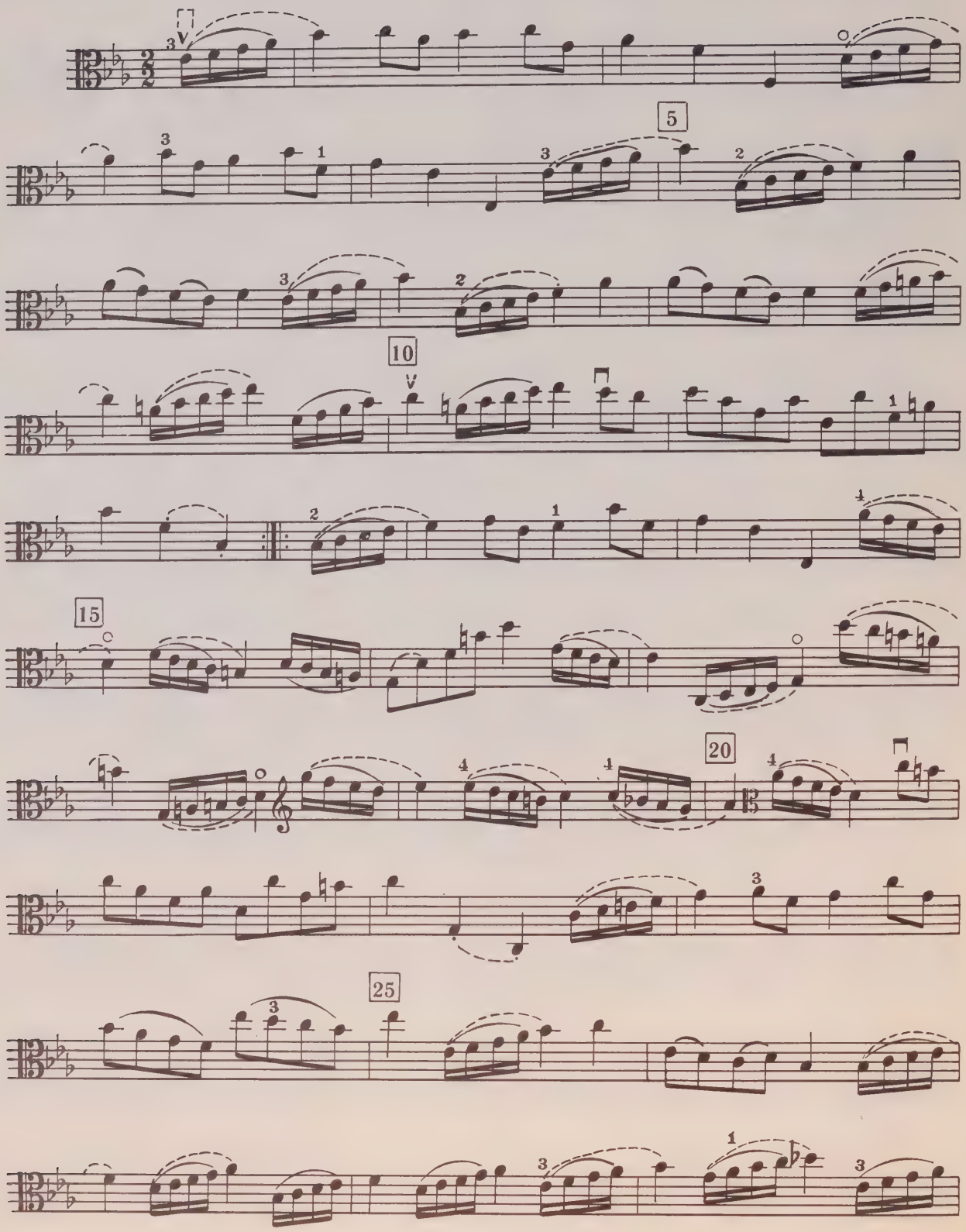



30
35
40
45
50
55
60

САРАБАНДА — SARABANDE



БУРРЕ I—BOURRÉE I



30

35

40

45

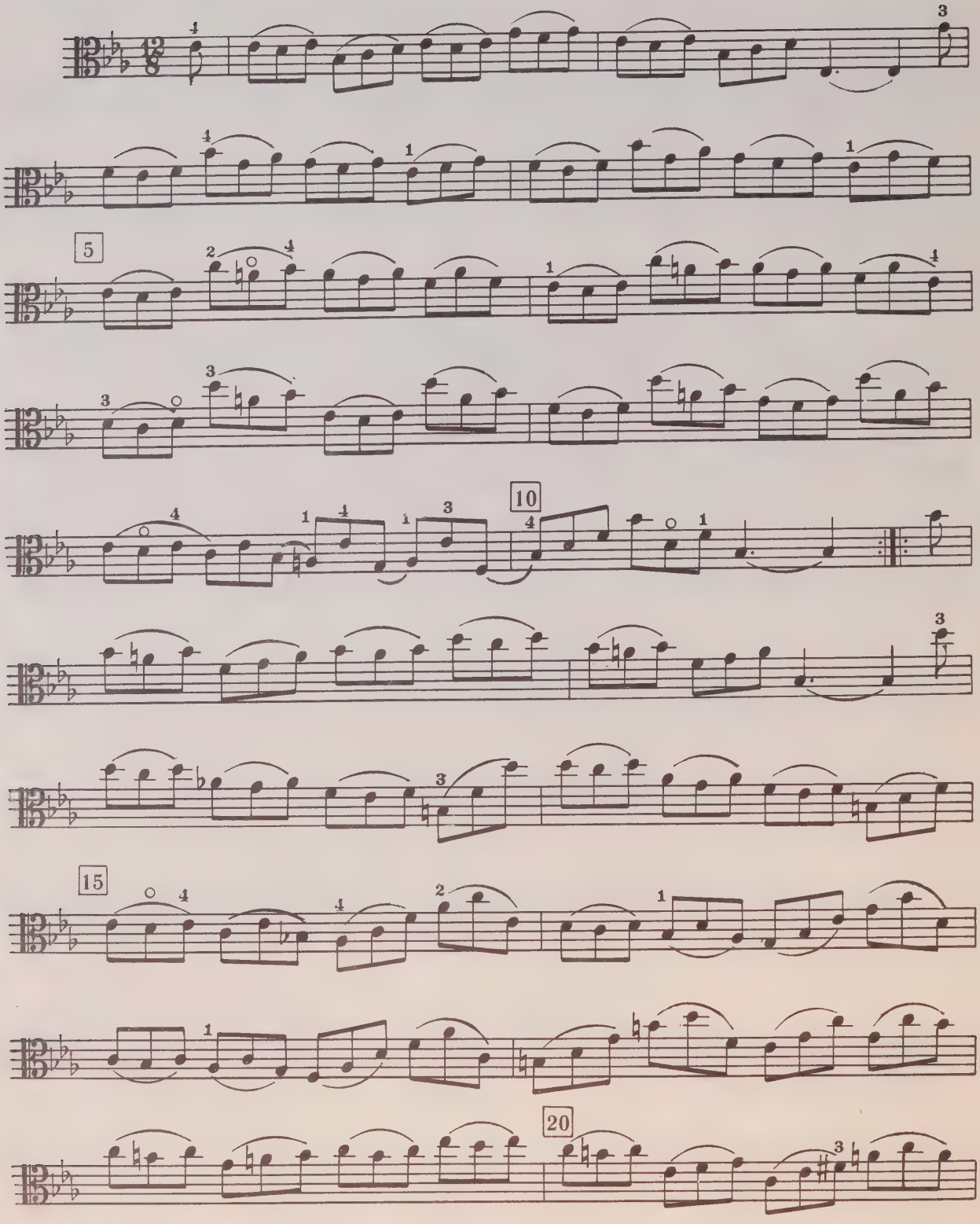
БУРРЕ II — BOURRÉE II

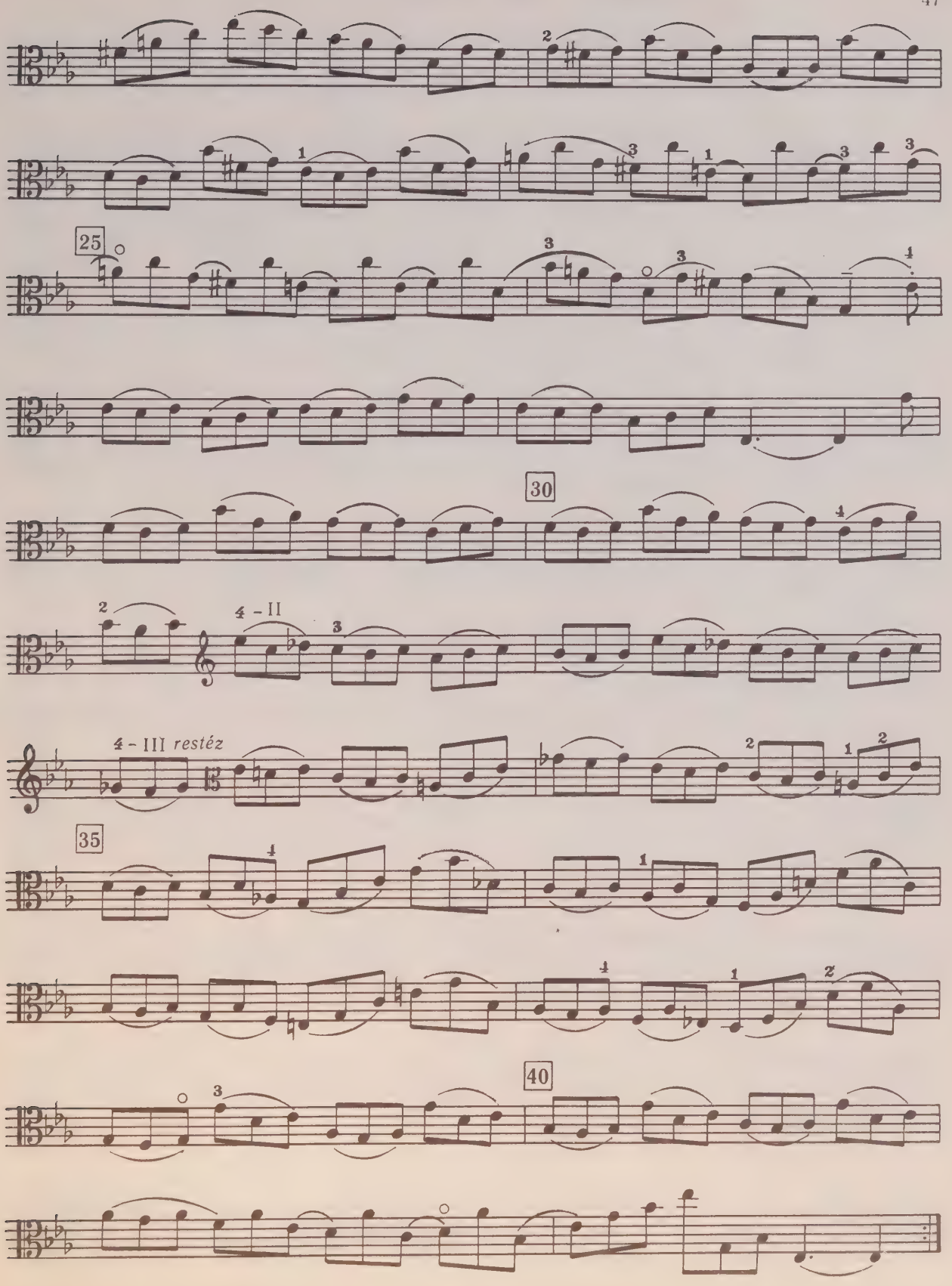
5

10

Bourrée I da Capo

ЖИГА — GIGUE

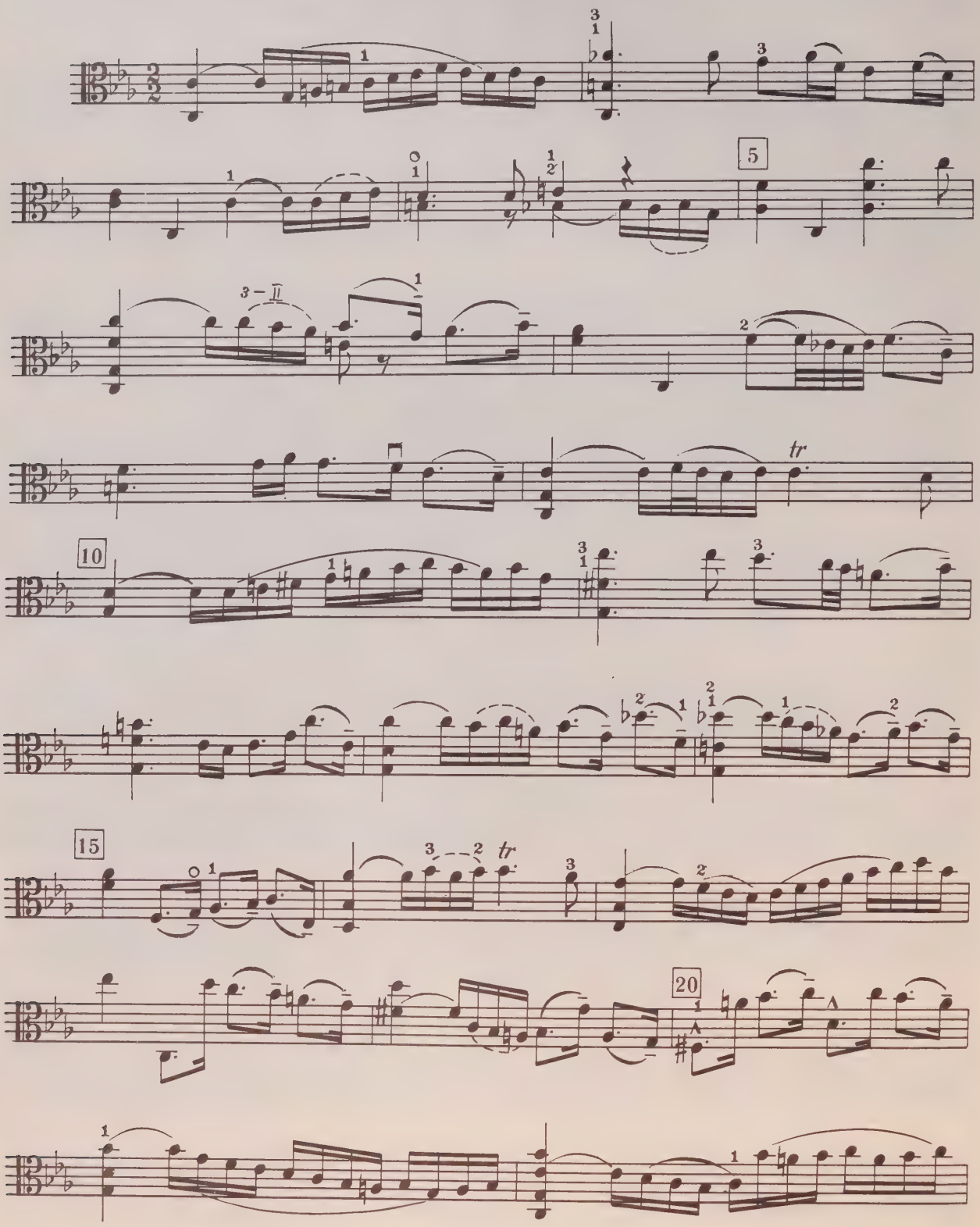


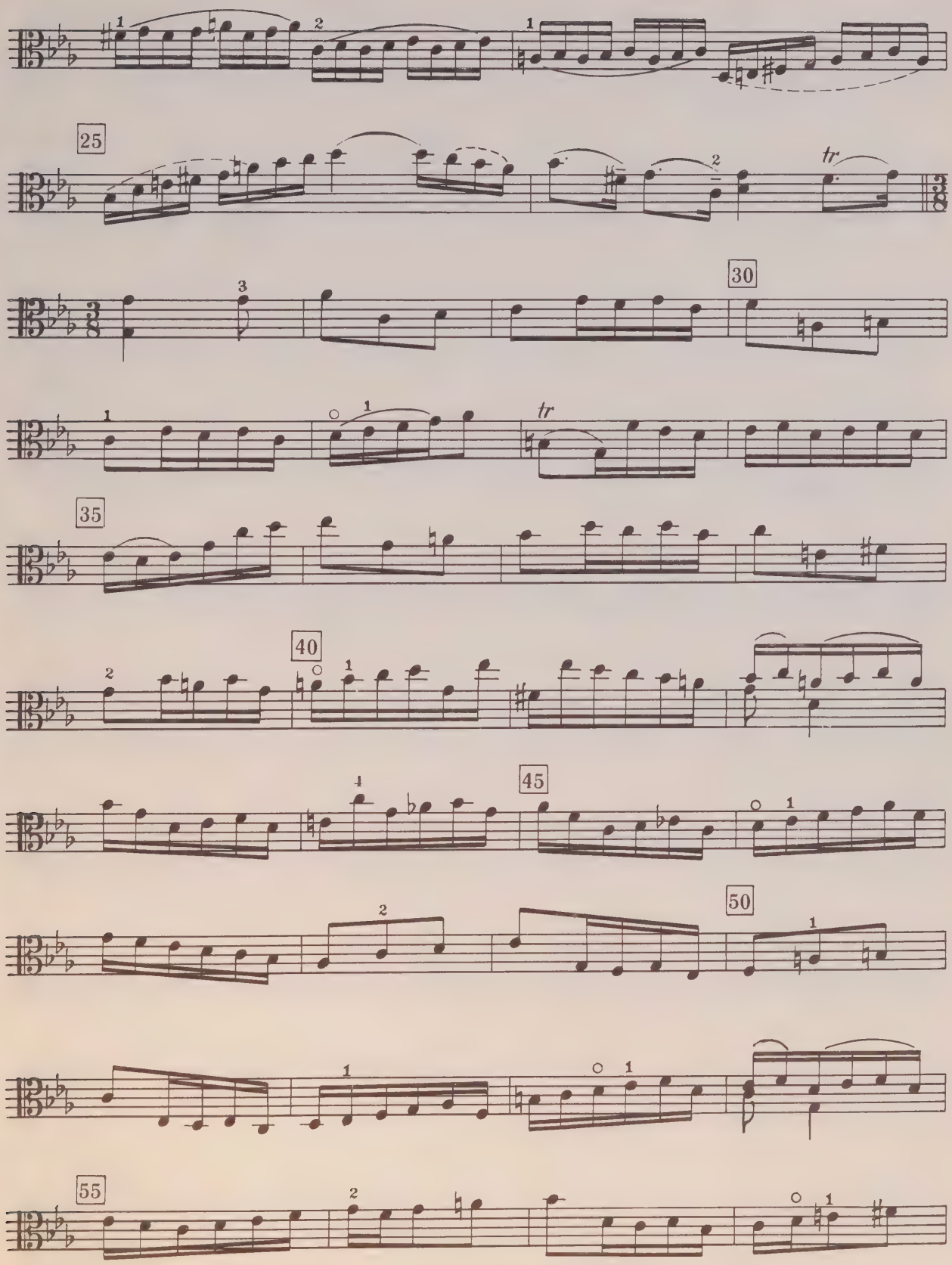

25
30
4 - II
4 - III restéz
35
40

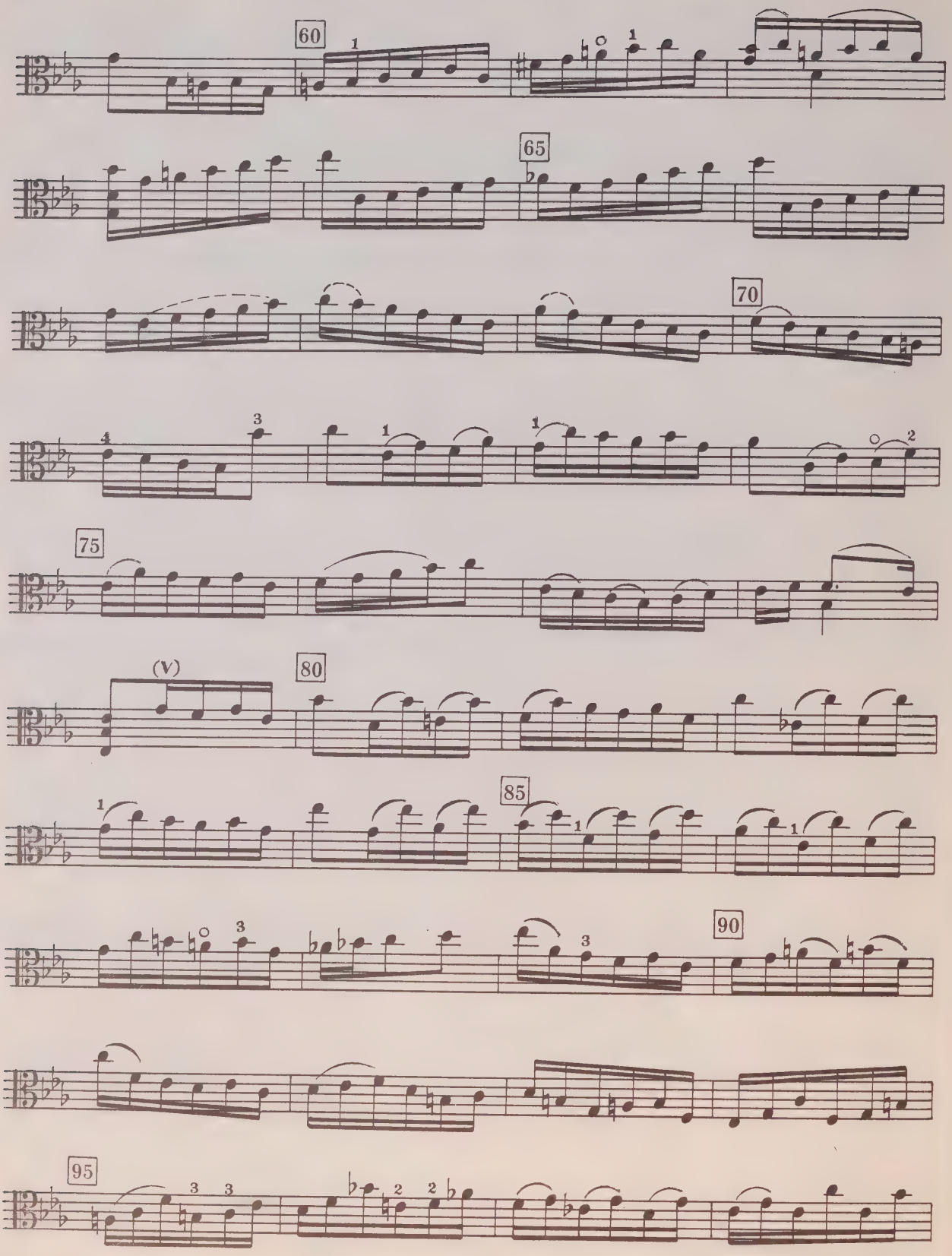
СЮИТА № 5—SUITE № 5

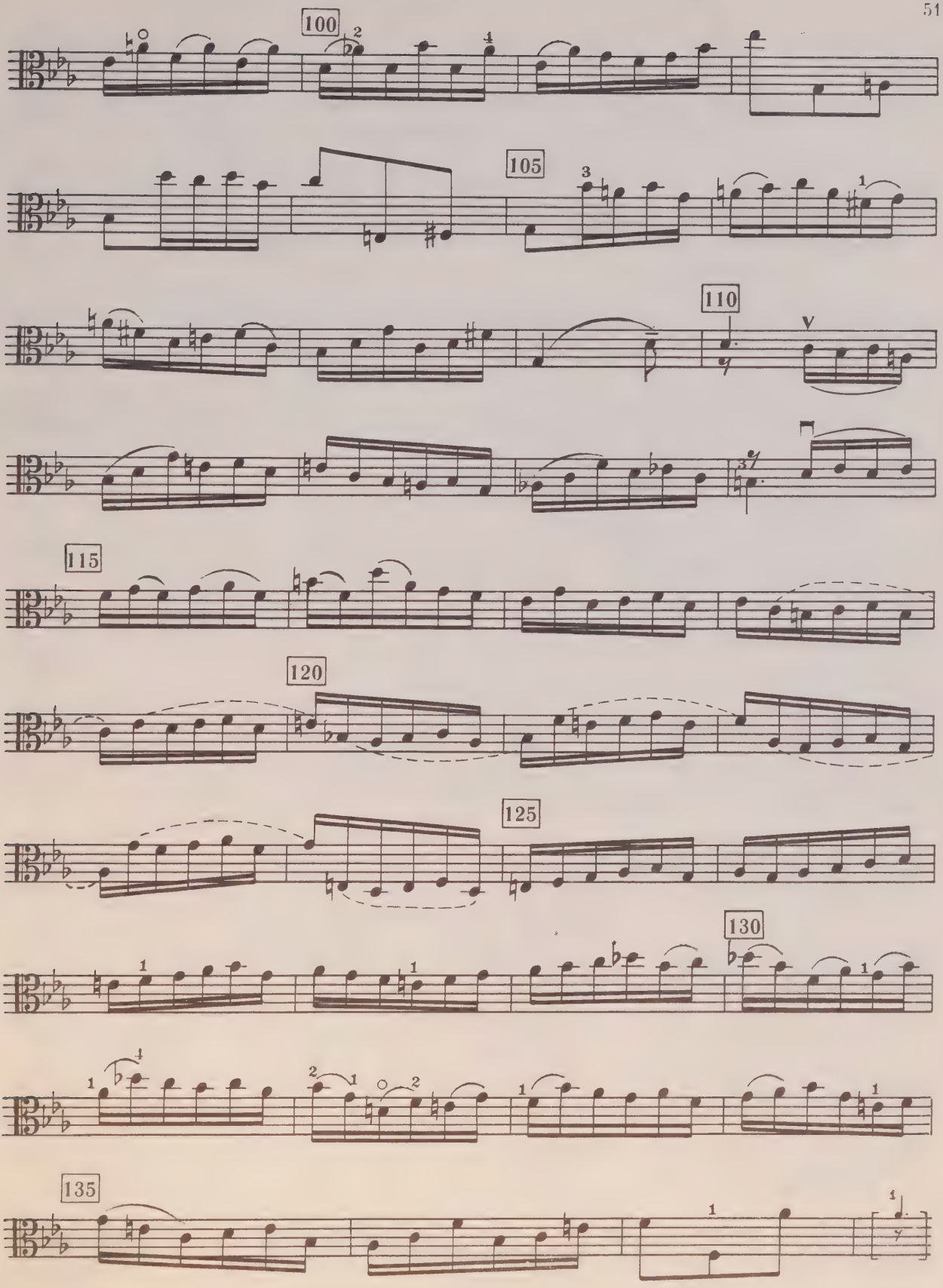
ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

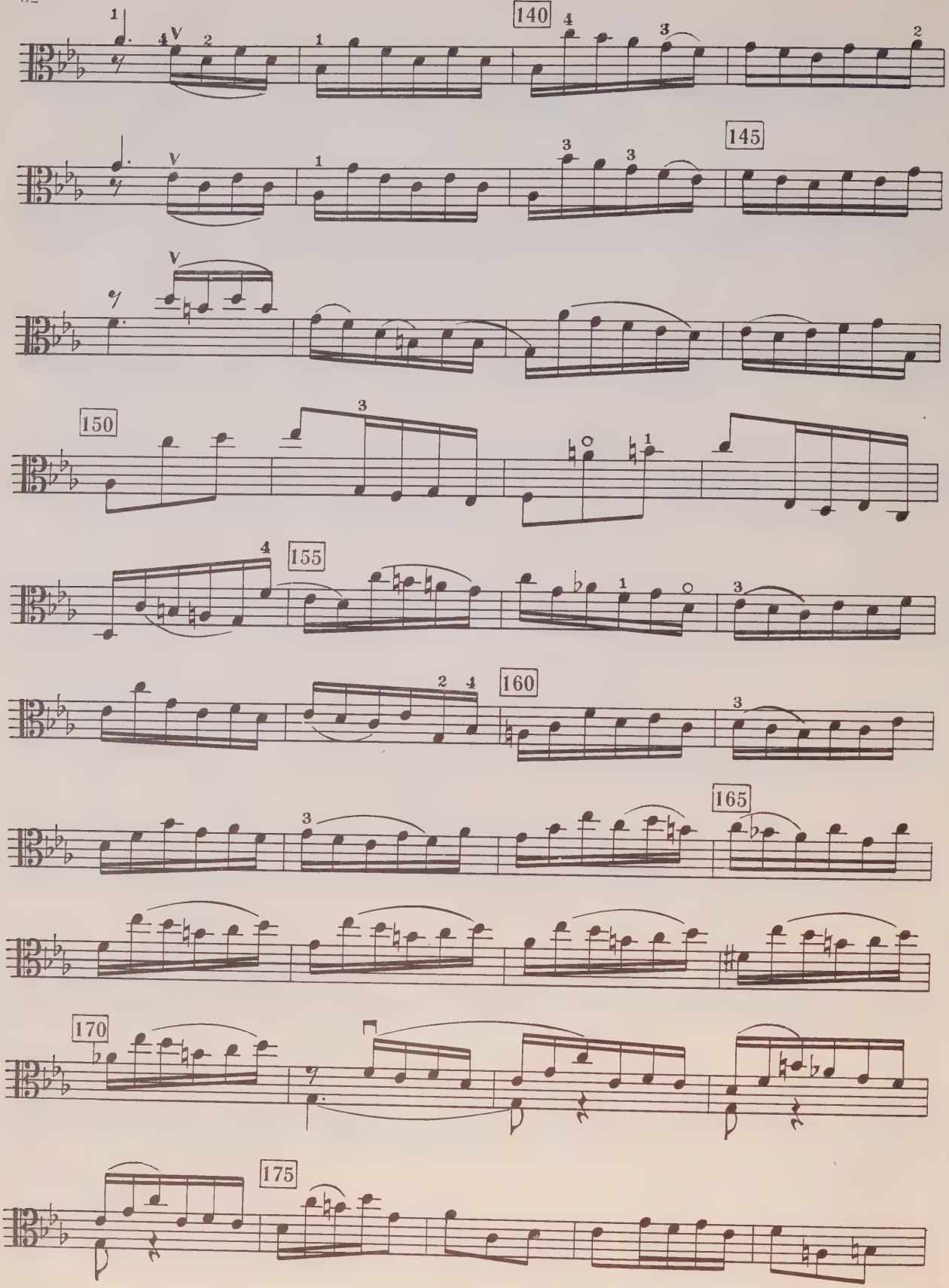
BWV 1011

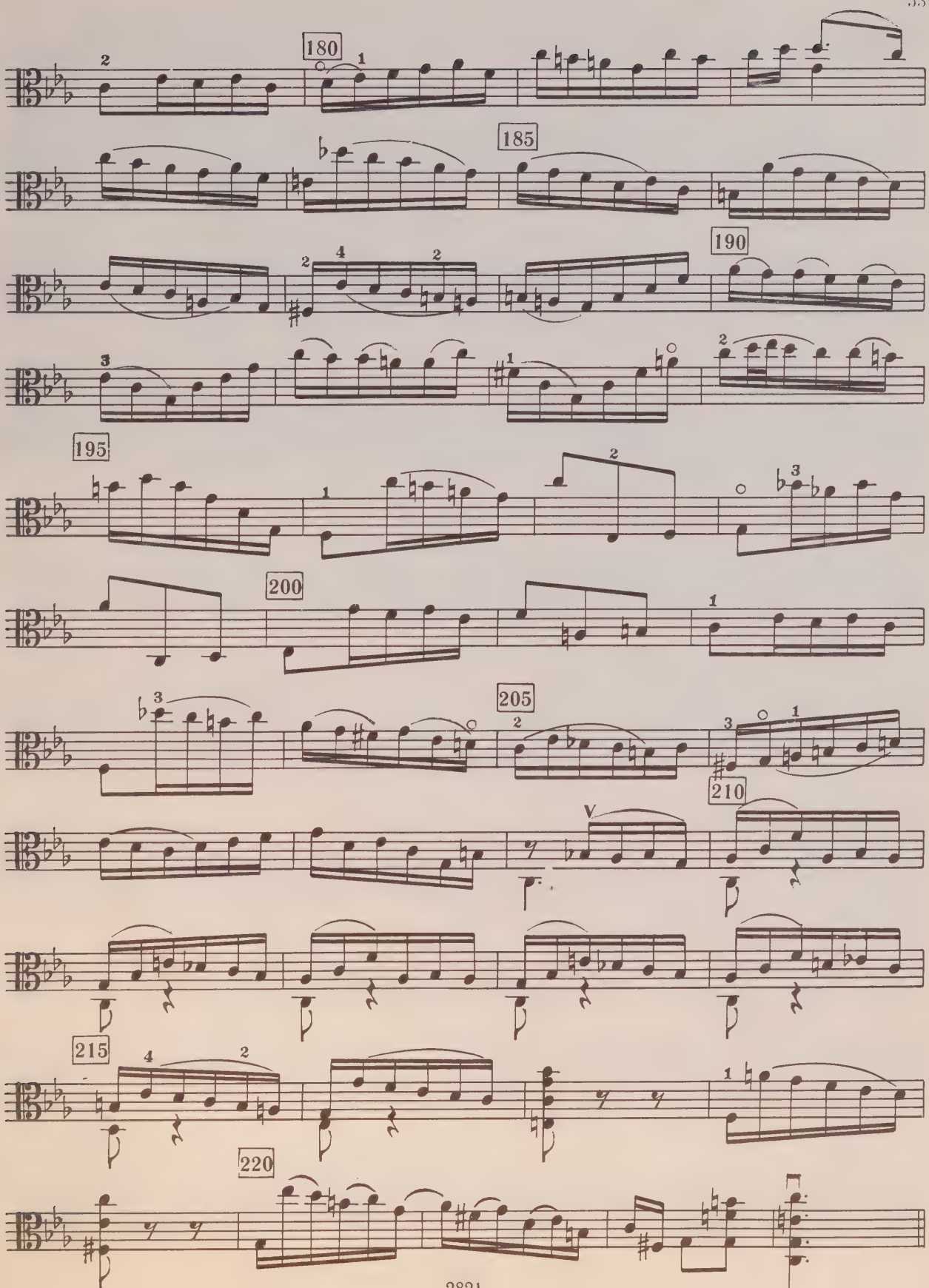



25
30
35
40
45
50
55
tr

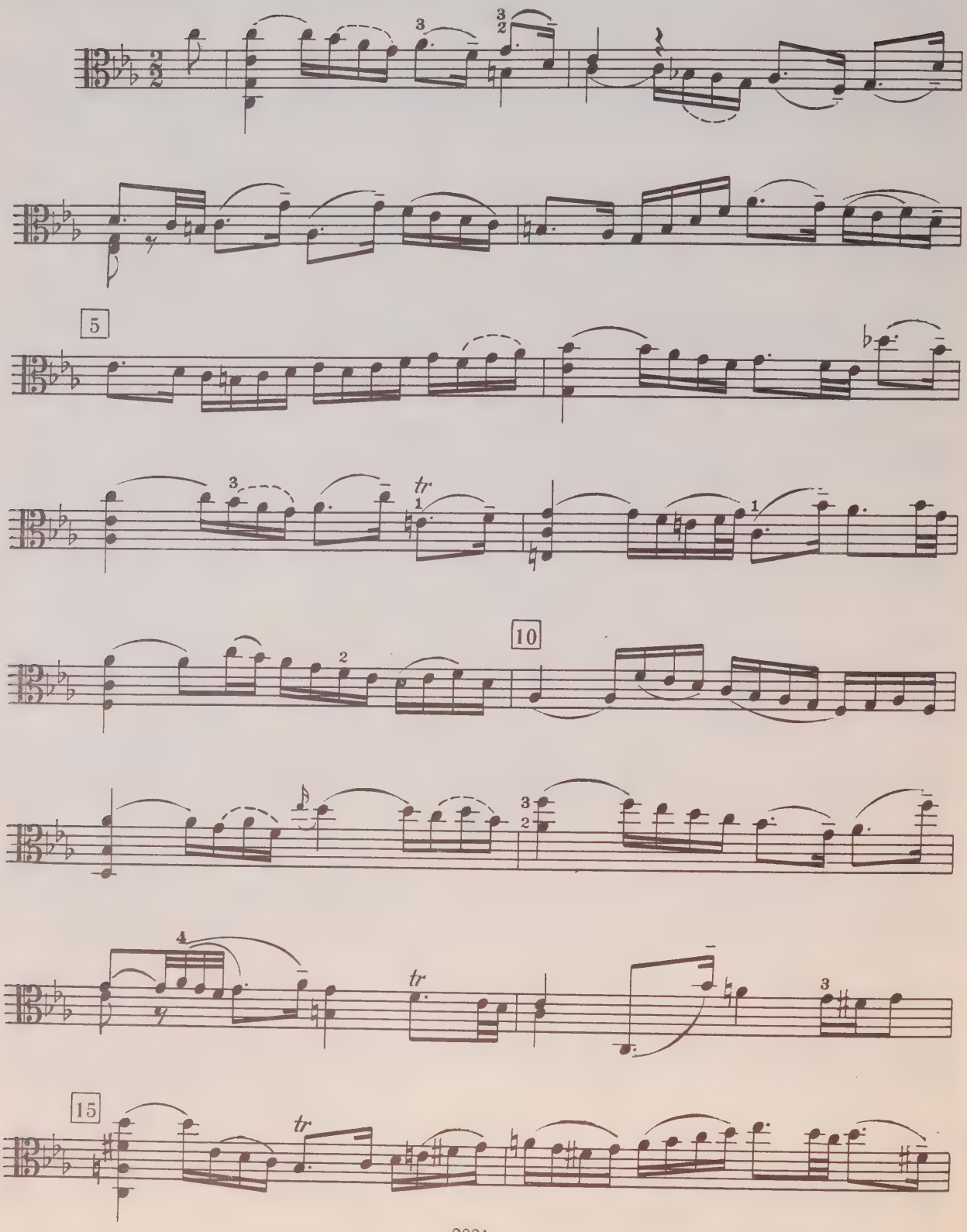

60
65
70
75
(V)
80
85
90
95

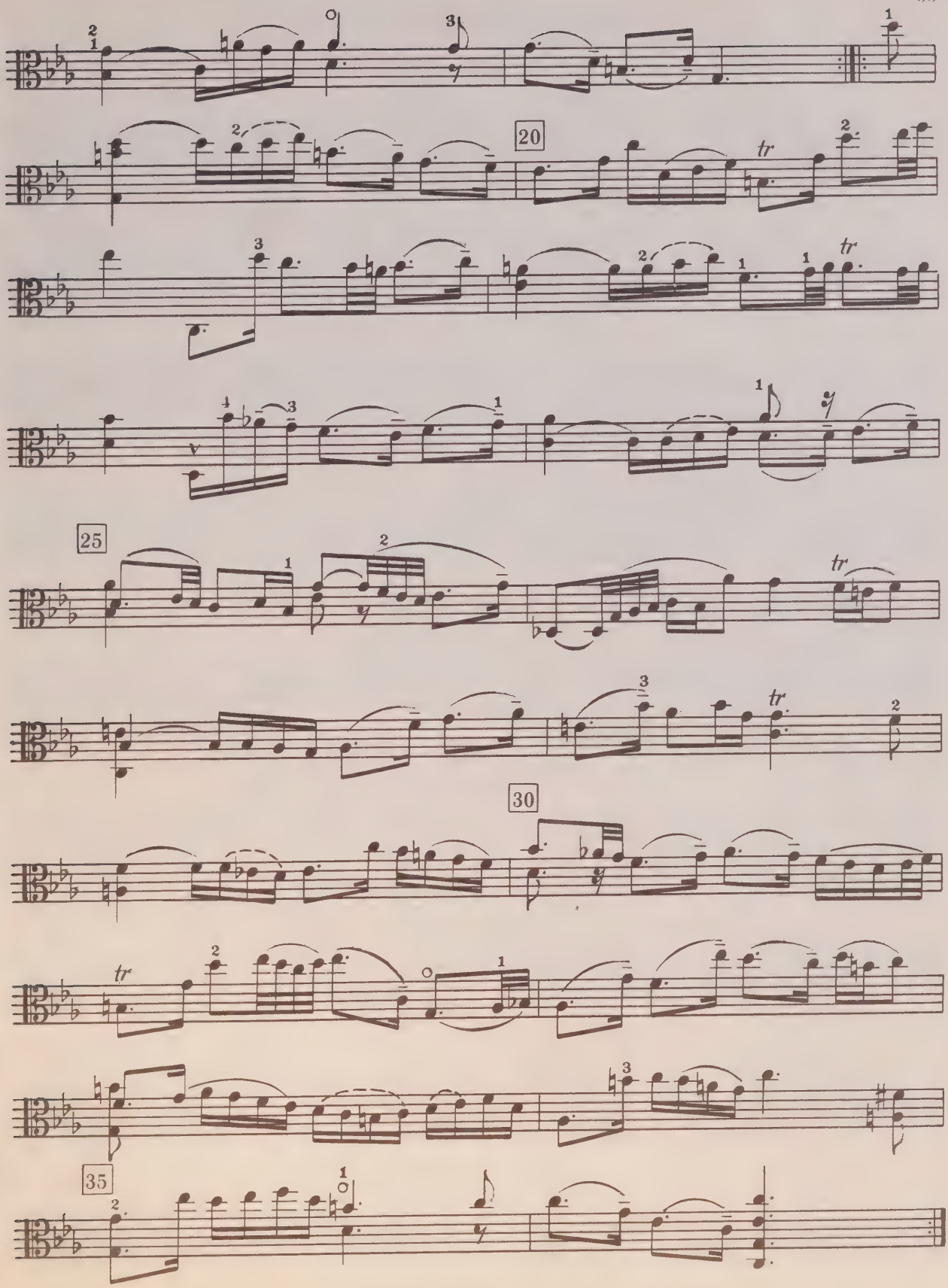

100
105
110
115
120
125
130
135


140
145
150
155
160
165
170
175

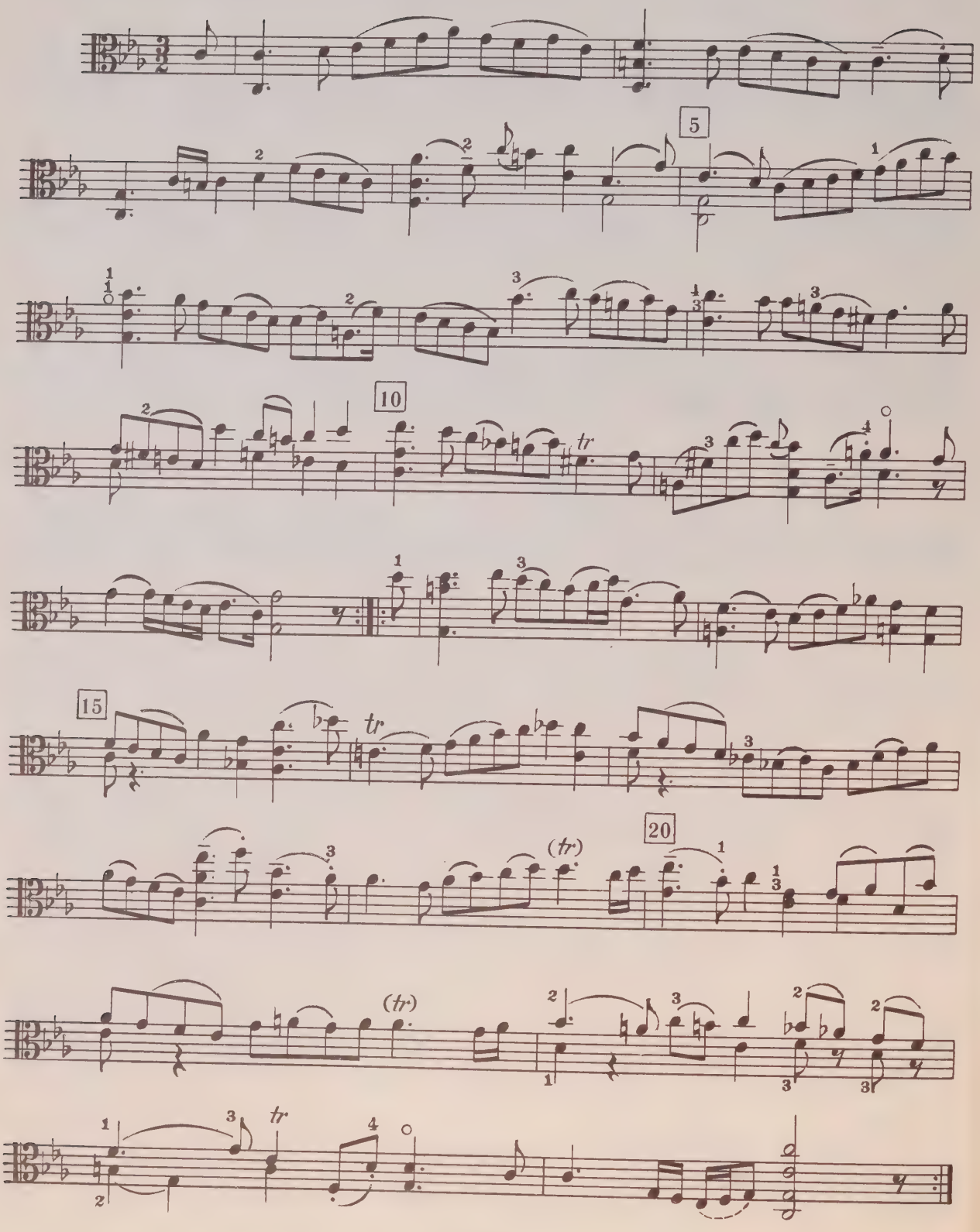

180
185
190
195
200
205
210
215
220

АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

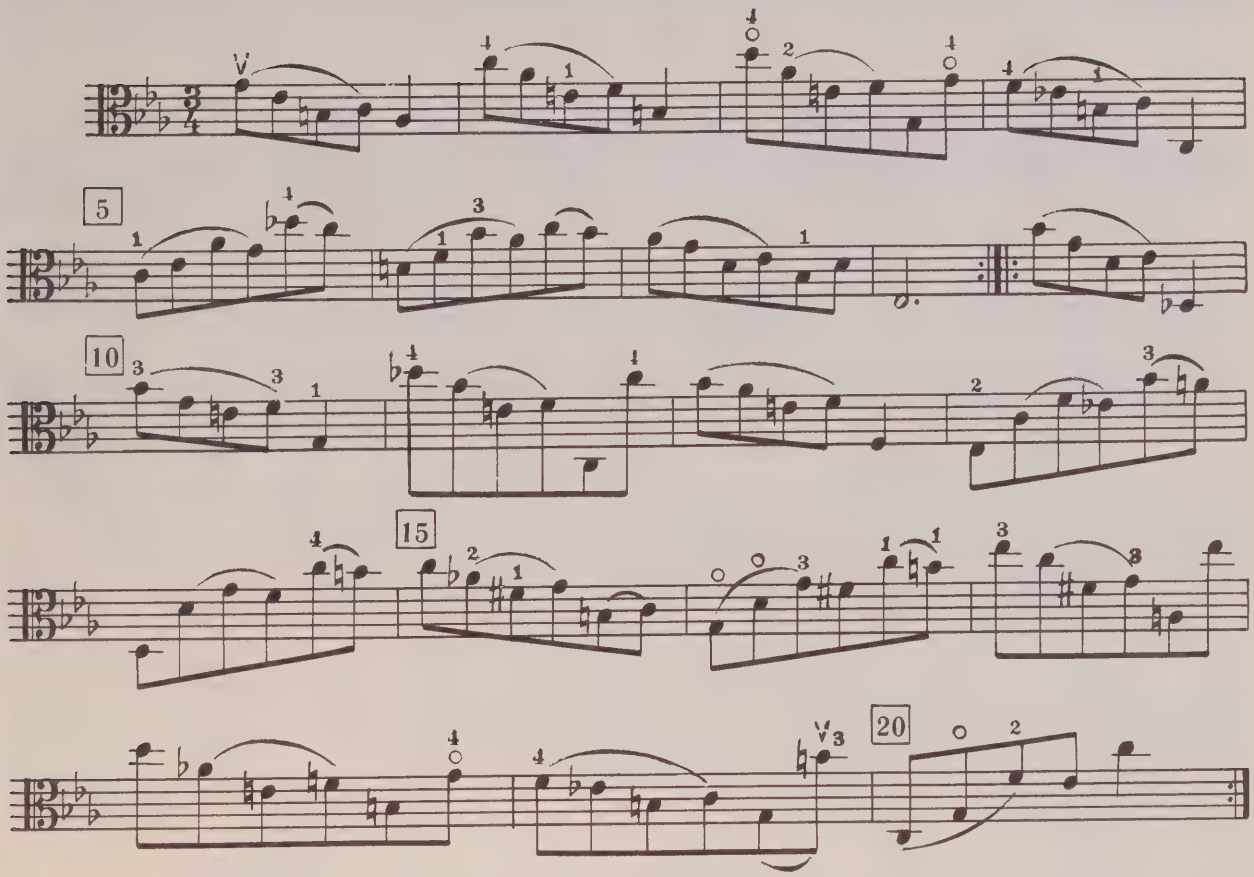



20
25
30
35
tr

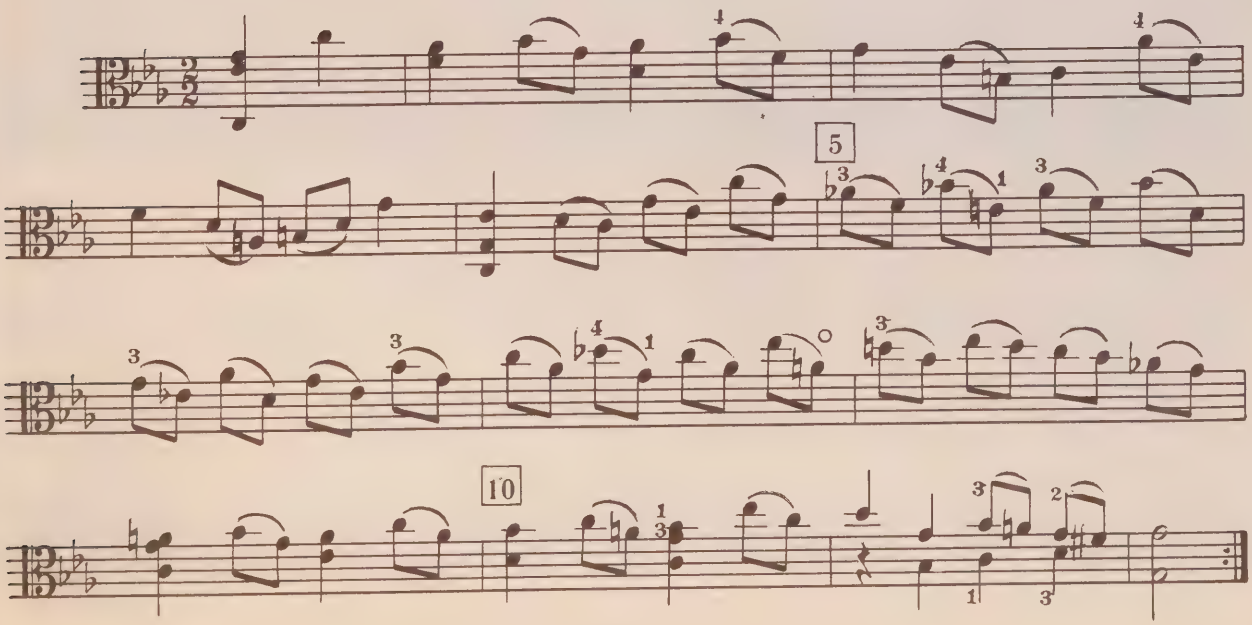
КУРАНТА — COURANTE

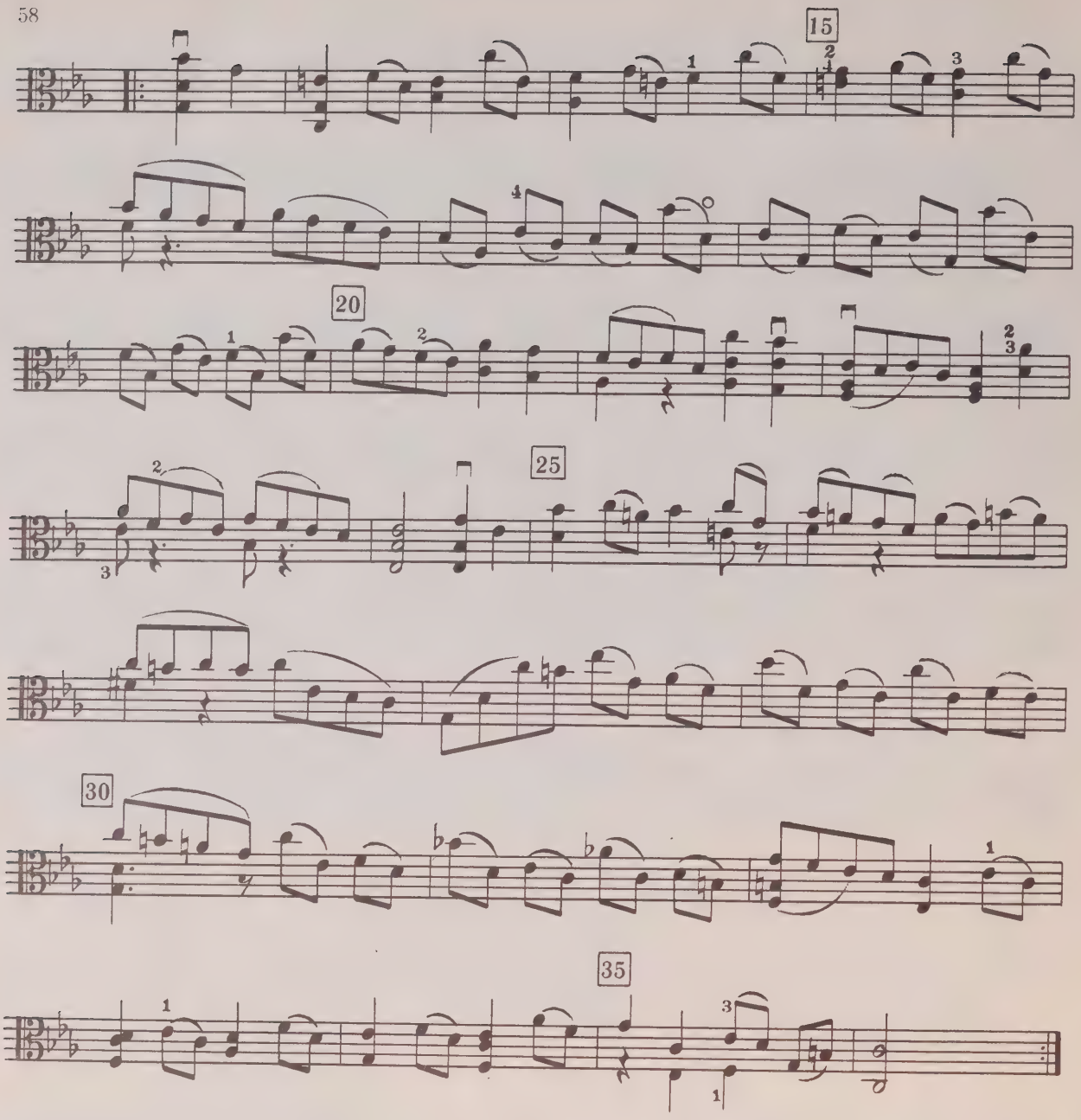


САРАБАНДА — SARABANDE

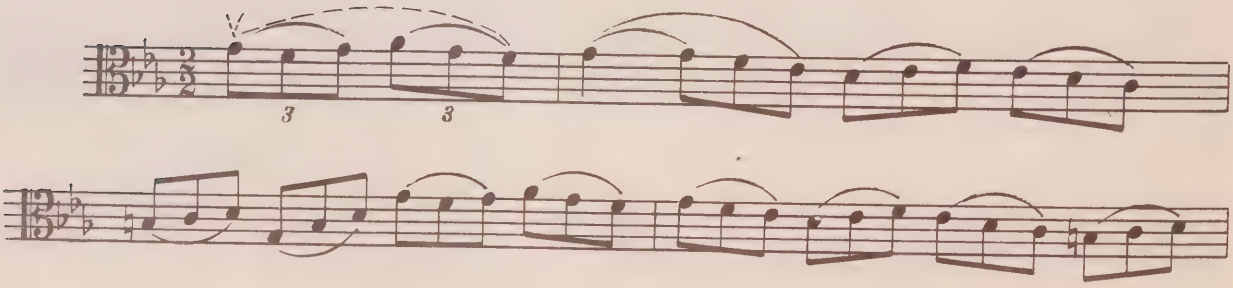


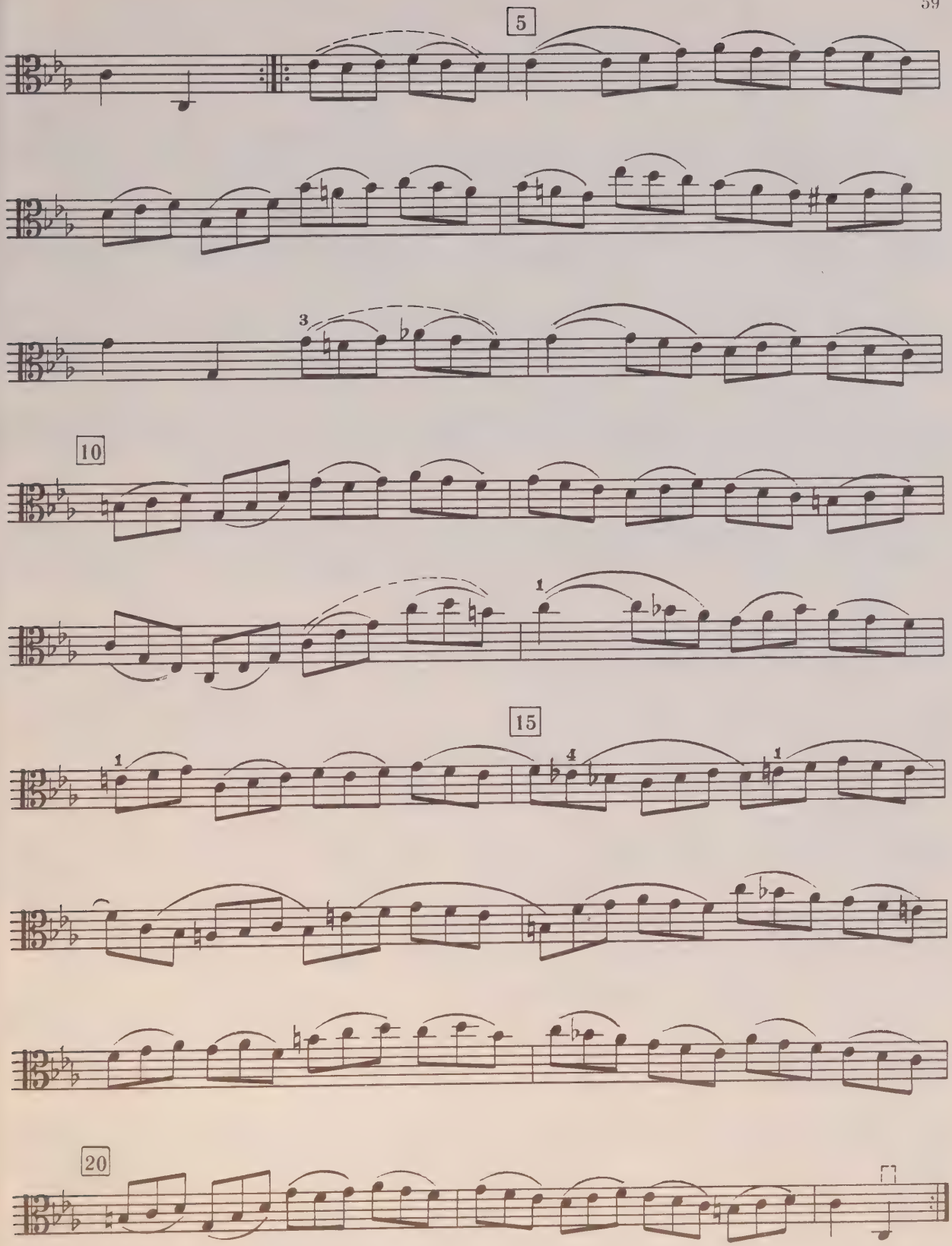
ГАВОТ I — GAVOTTE I





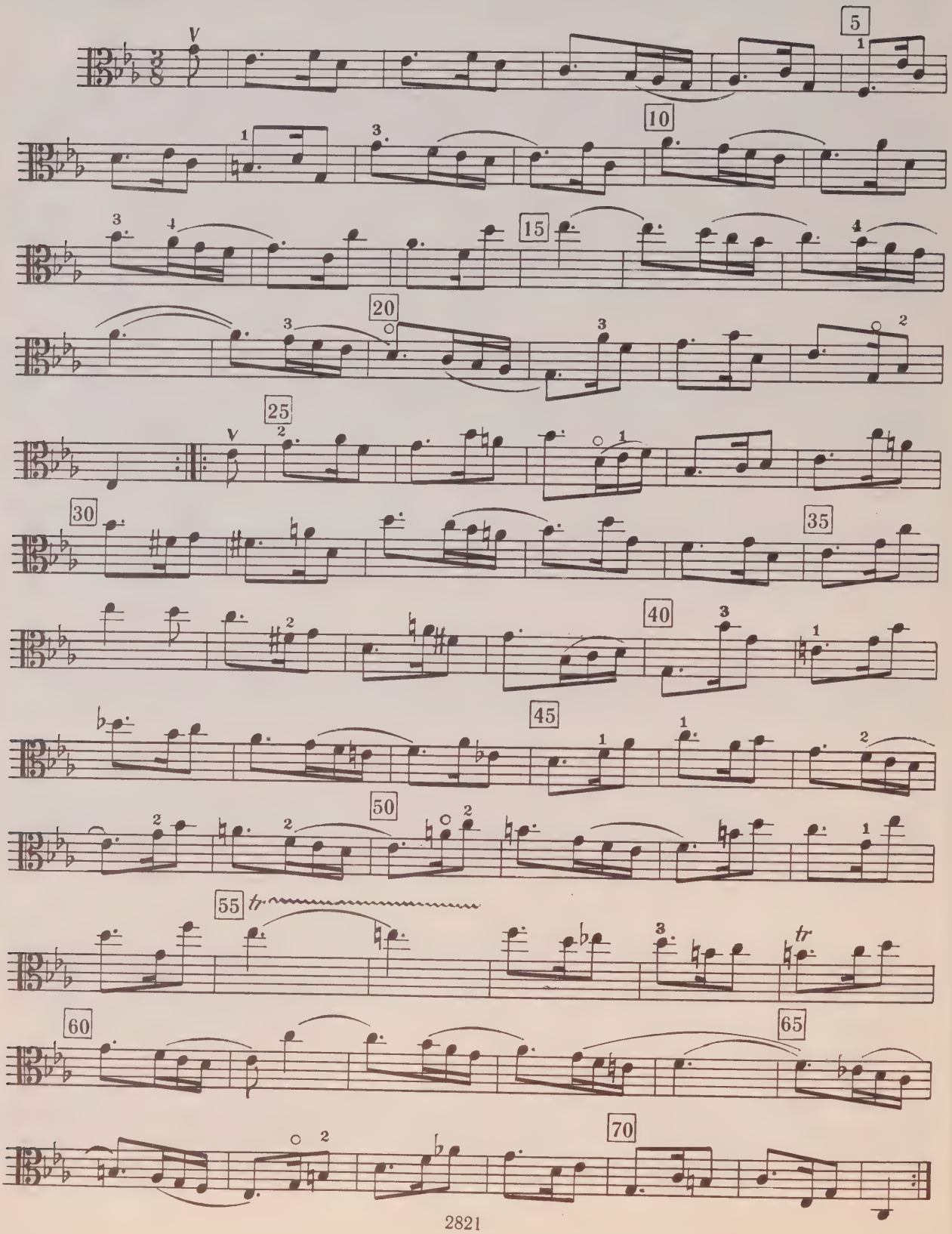
ГАВОТ II — GAVOTTE II





Gavotte I da Capo

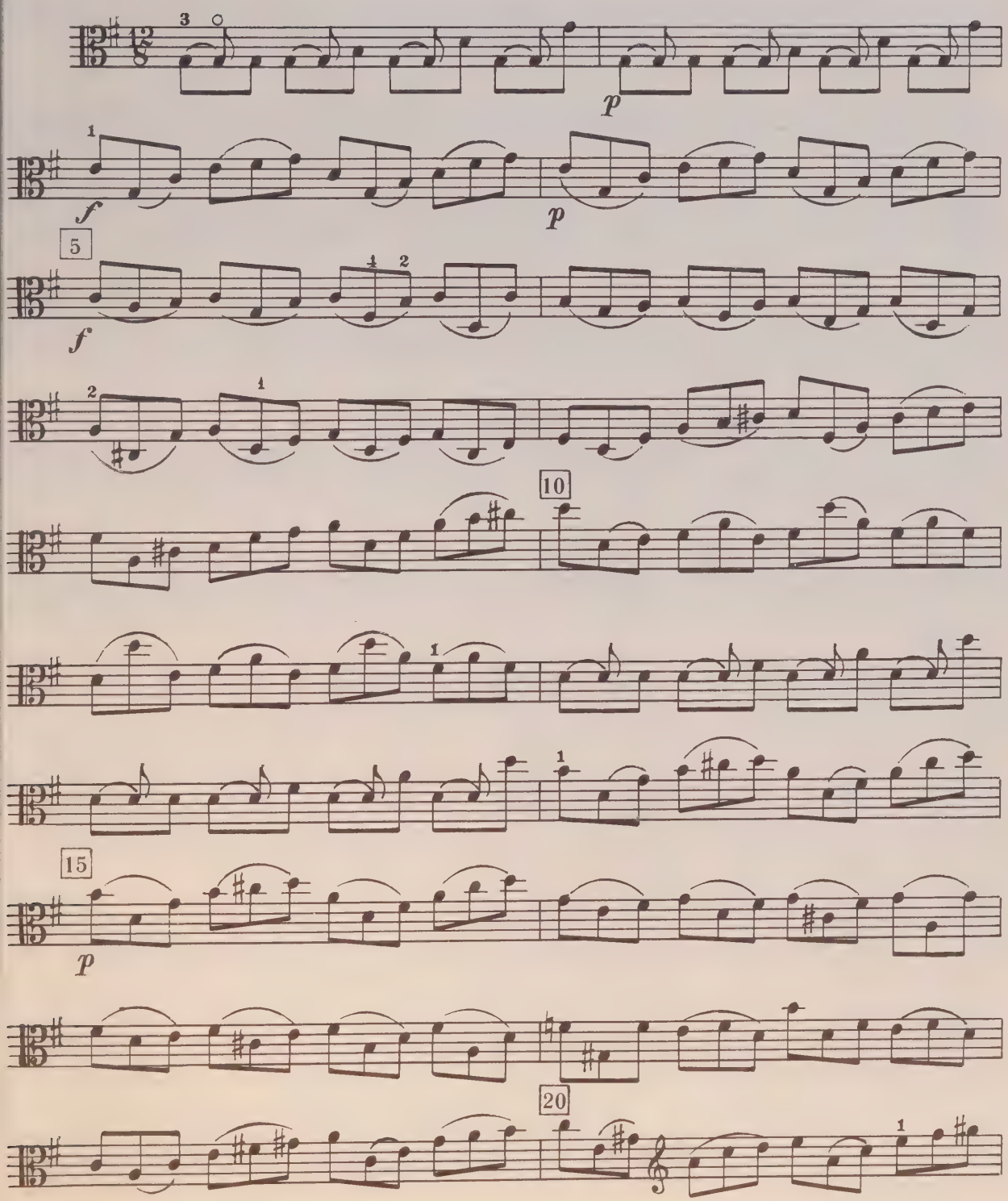
ЖИГА — GIGUE

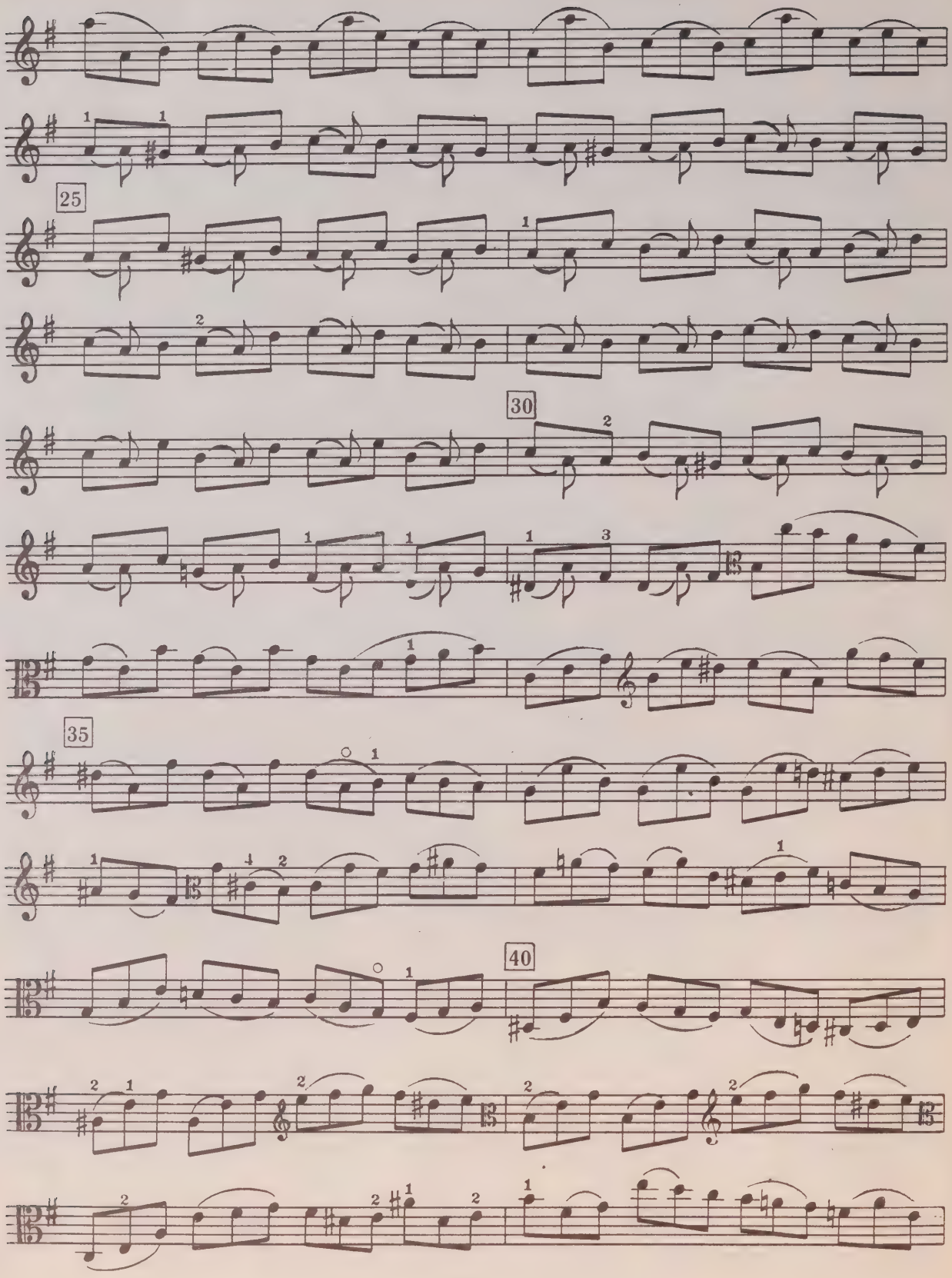


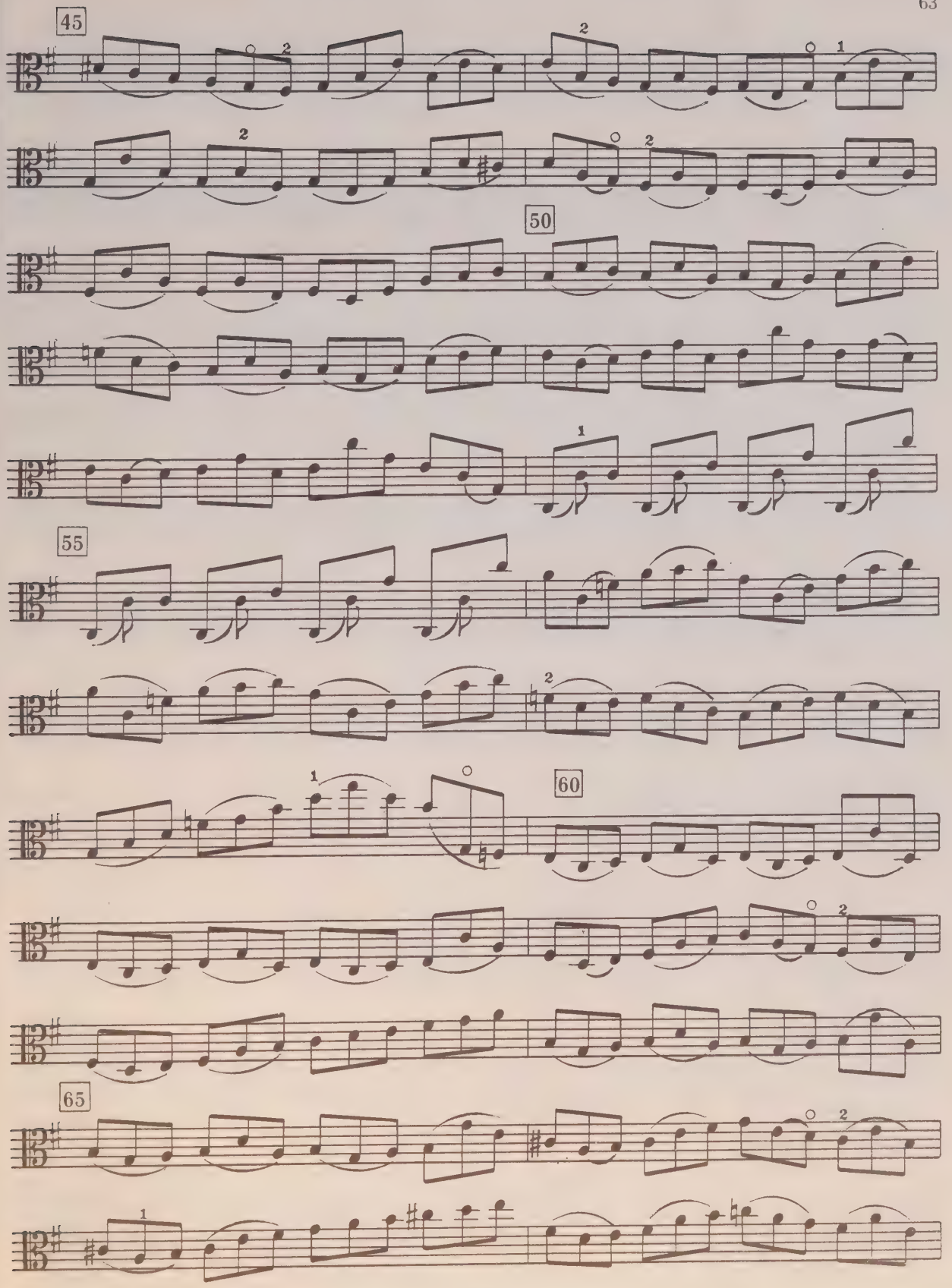
СЮИТА № 6—SUITE № 6

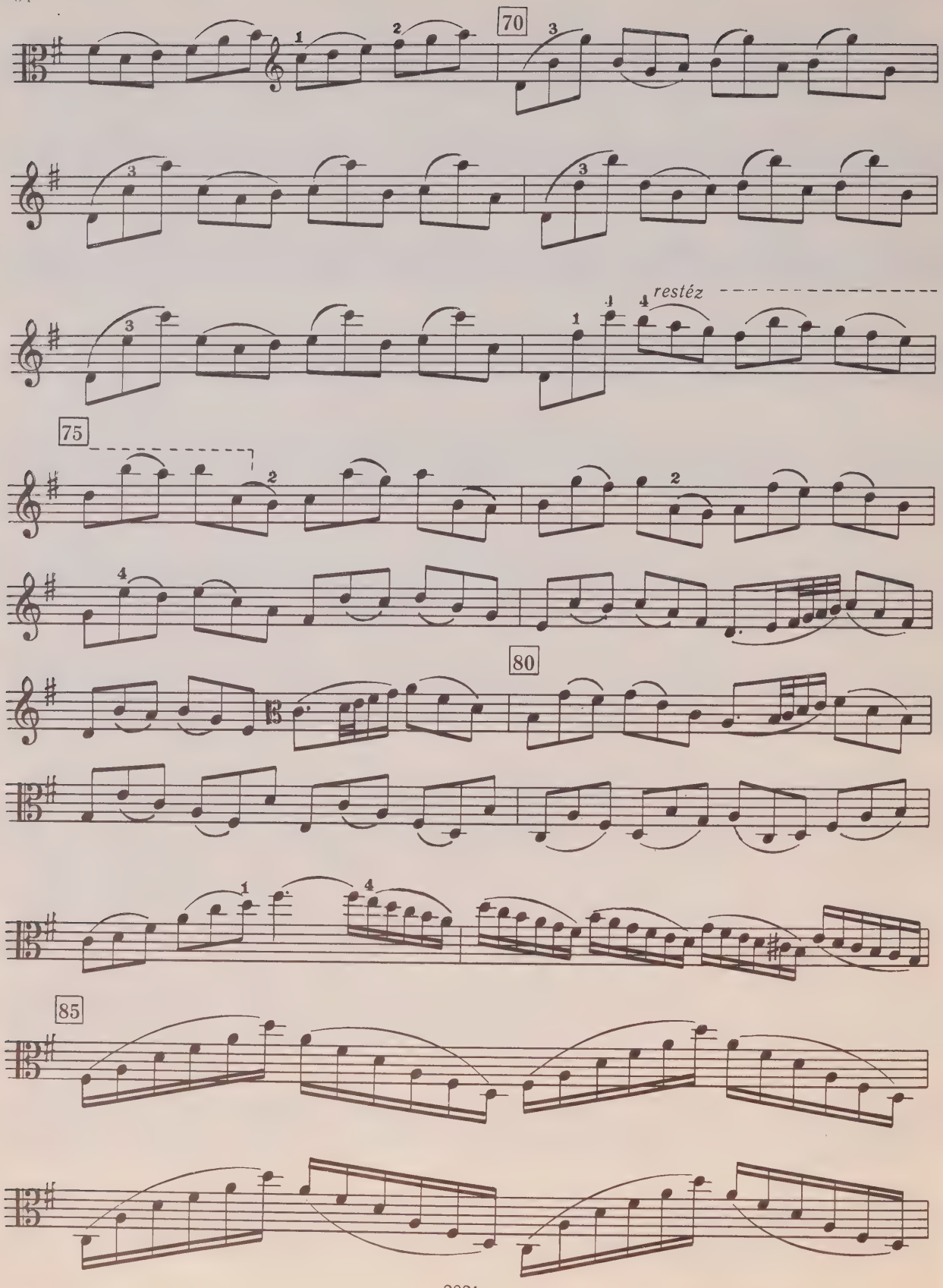
ПРЕЛЮДИЯ—PRÉLUDE

BWV 1012




25
30
35
40


45
50
55
60
65


70
restéz
75
80
85

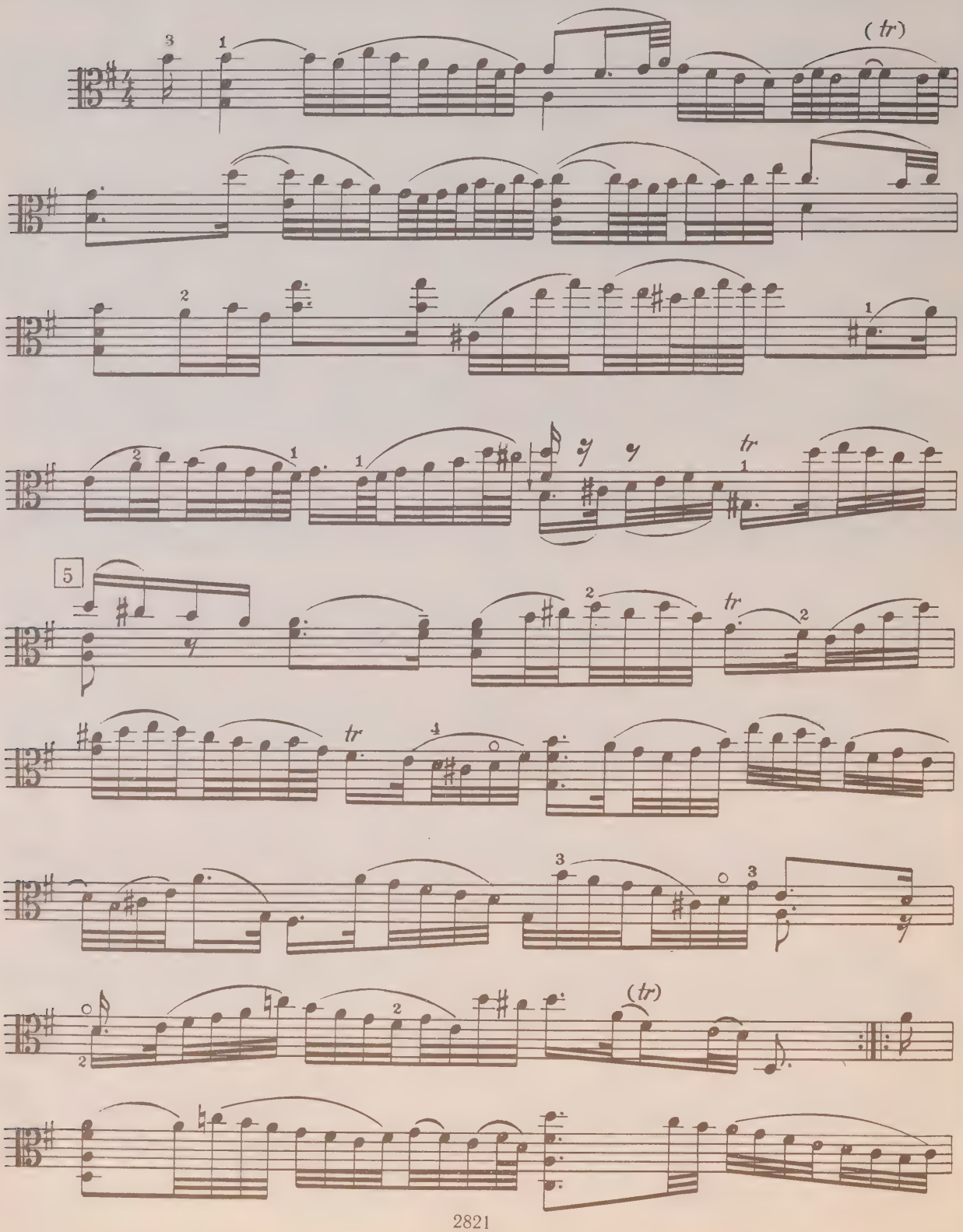
90

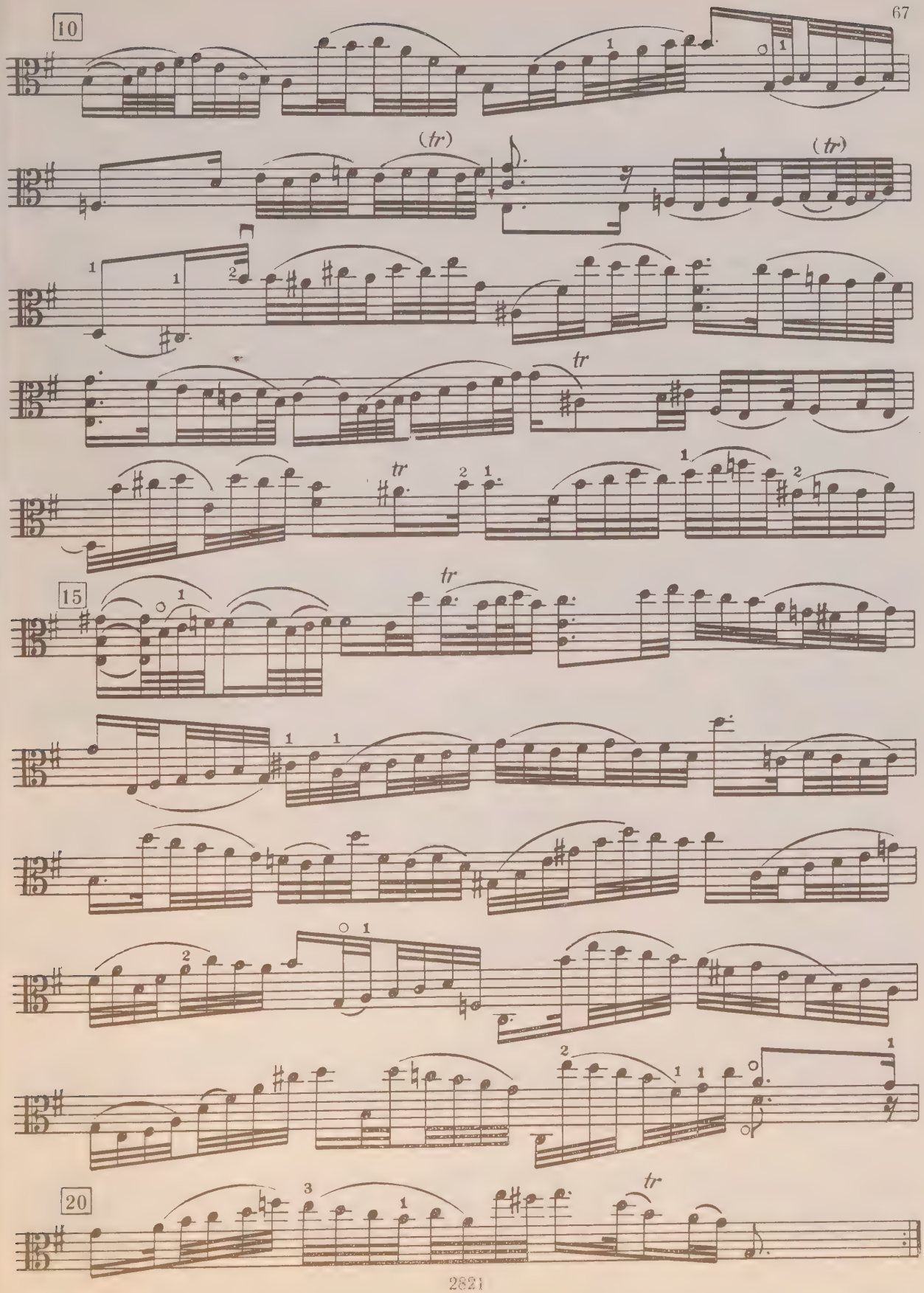
95

100

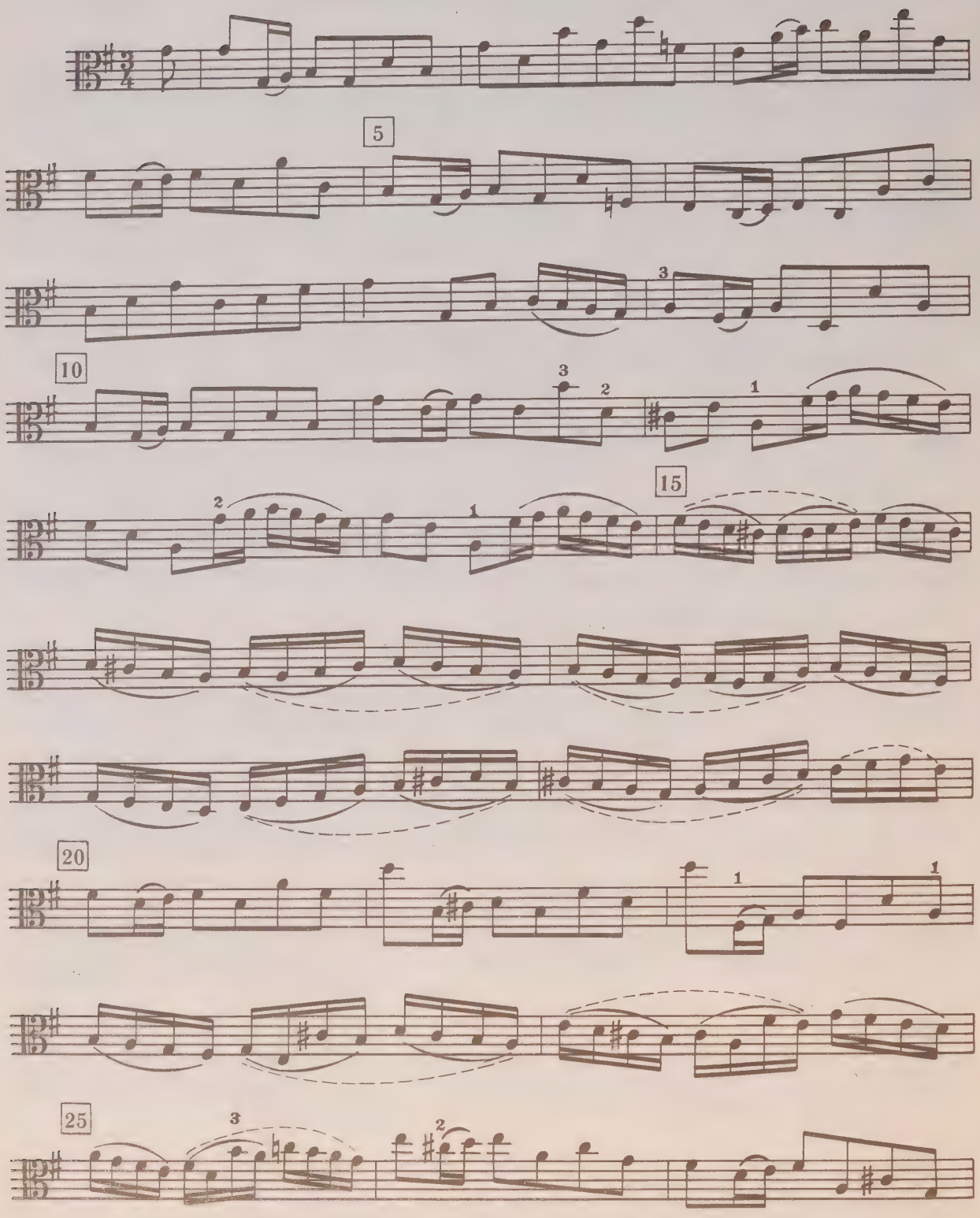
* Вариант аппликатуры: Sul G

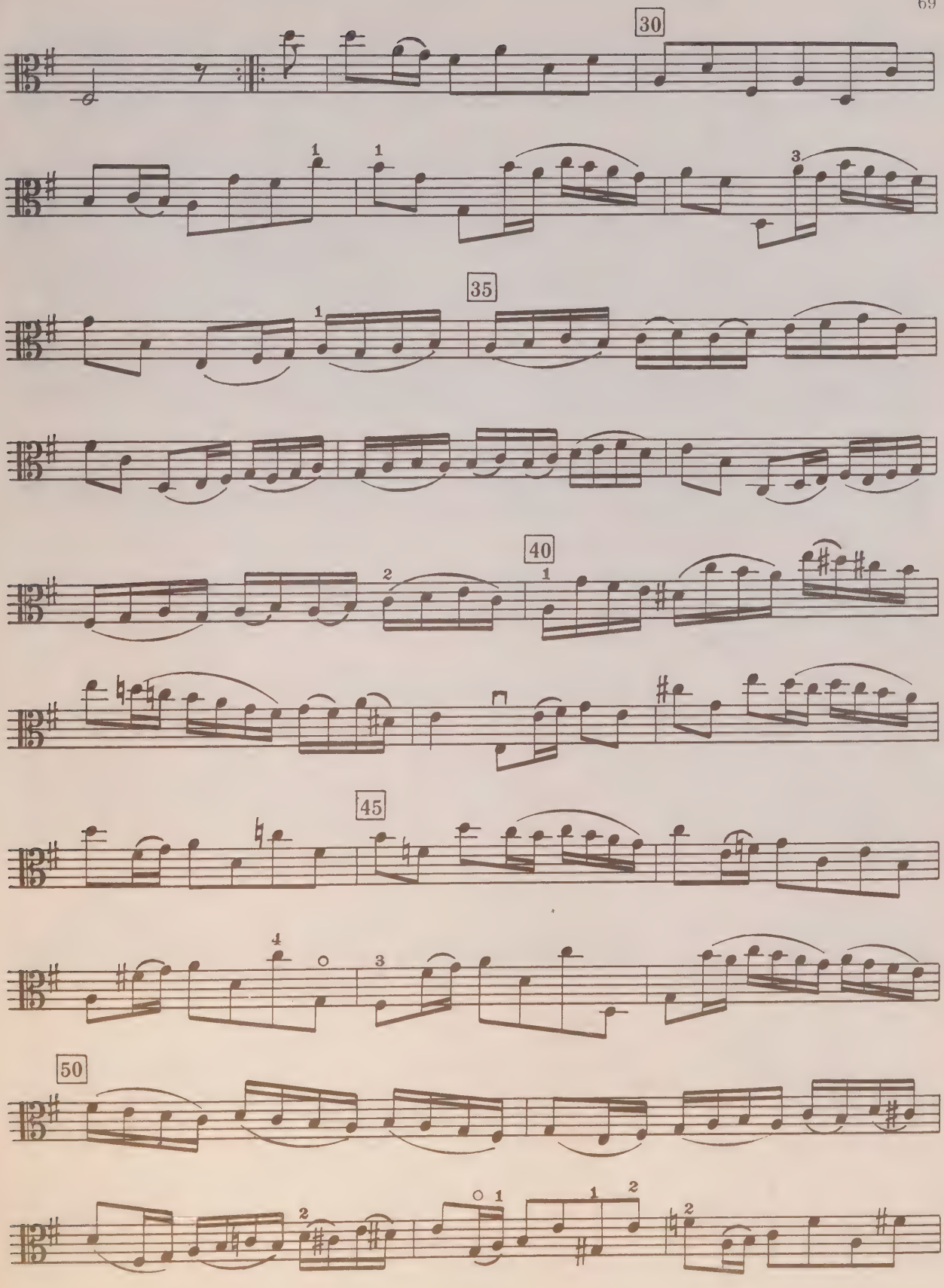
АЛЛЕМАНДА — ALLEMANDE

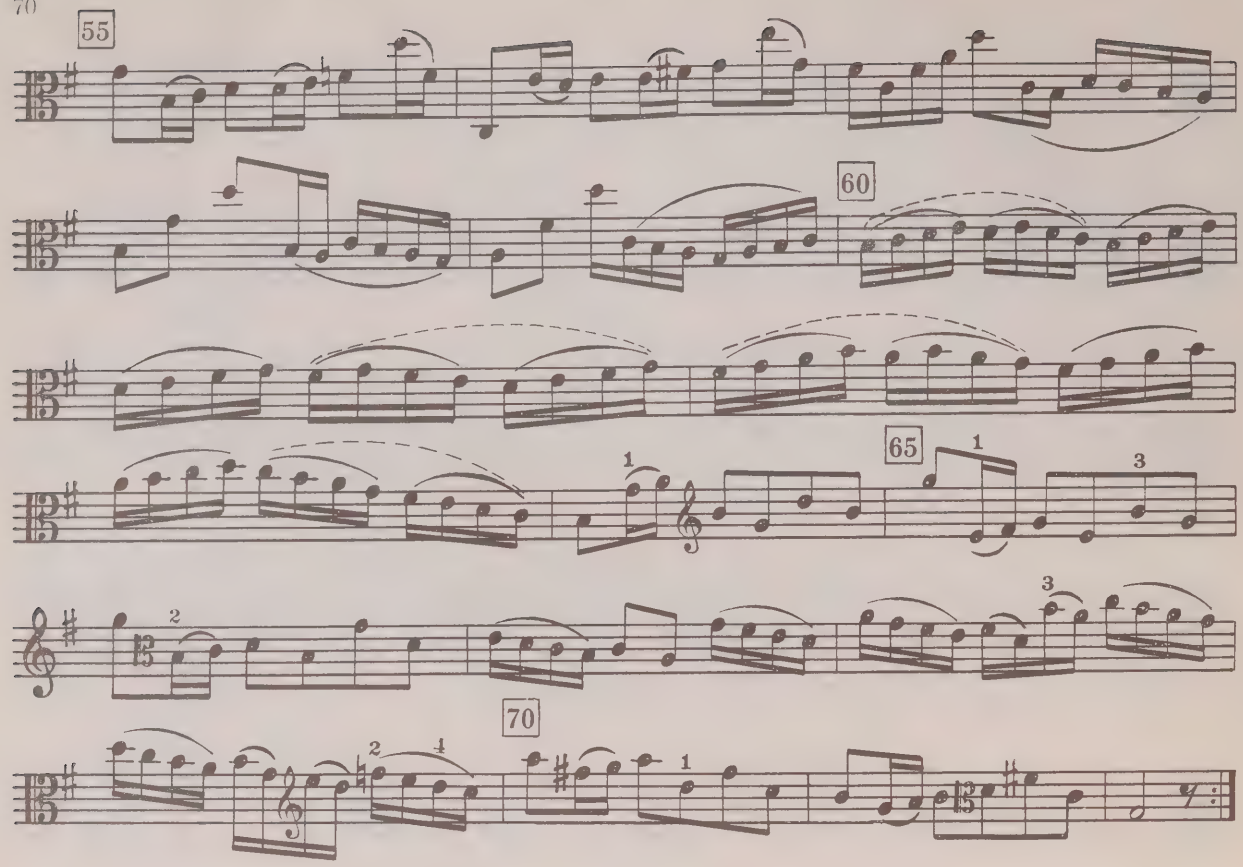



10
(tr)
(tr)
tr
tr
15
tr
20
tr

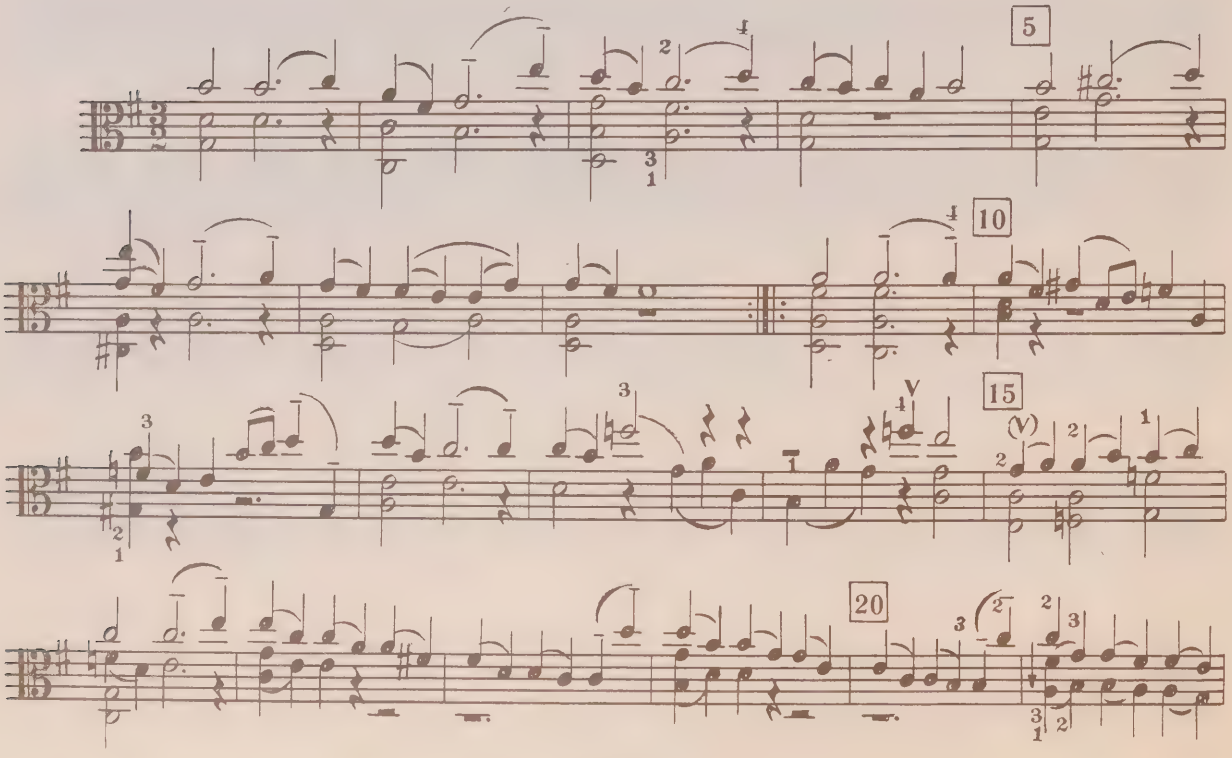
КУРАНТА — COURANTE

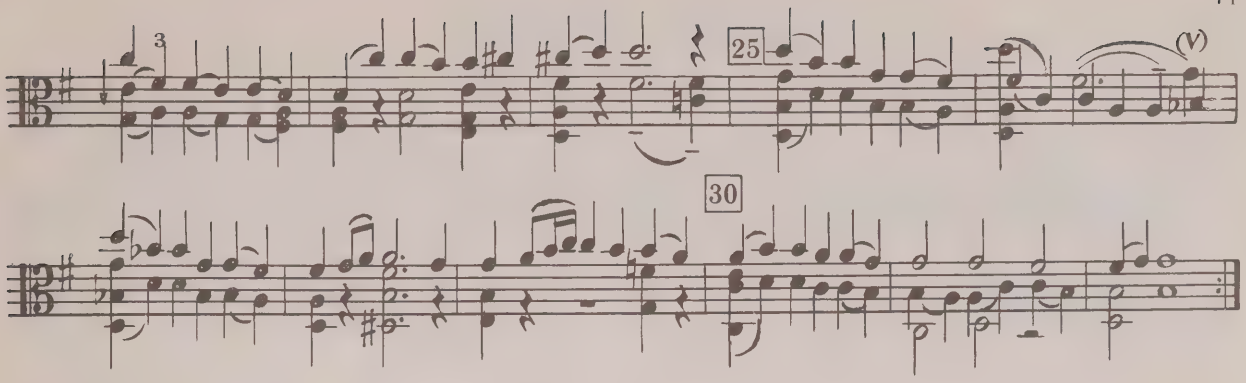



30
35
40
45
50

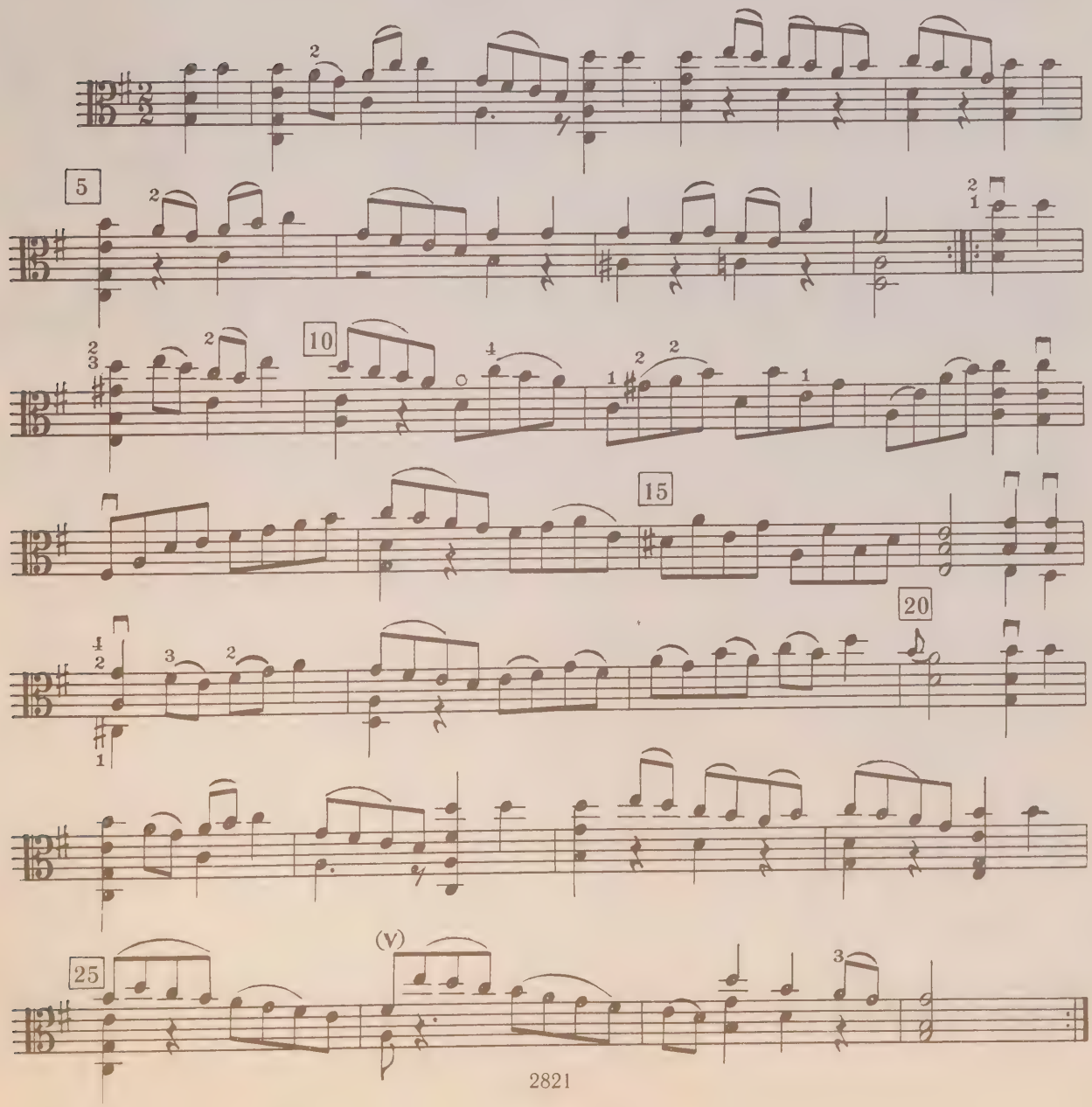


САРАБАНДА — SARABANDE

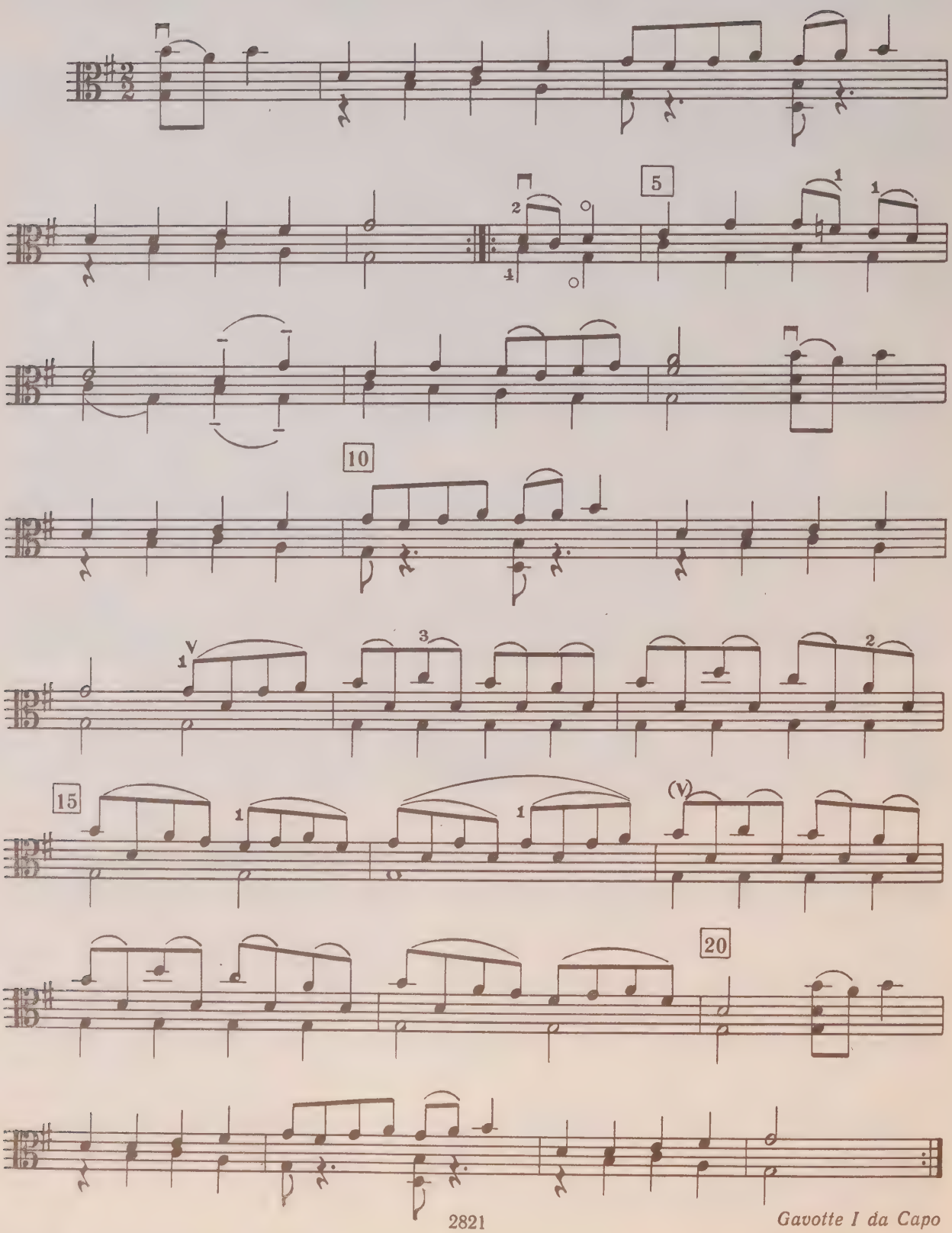




ГАВОТ I—GAVOTTE I

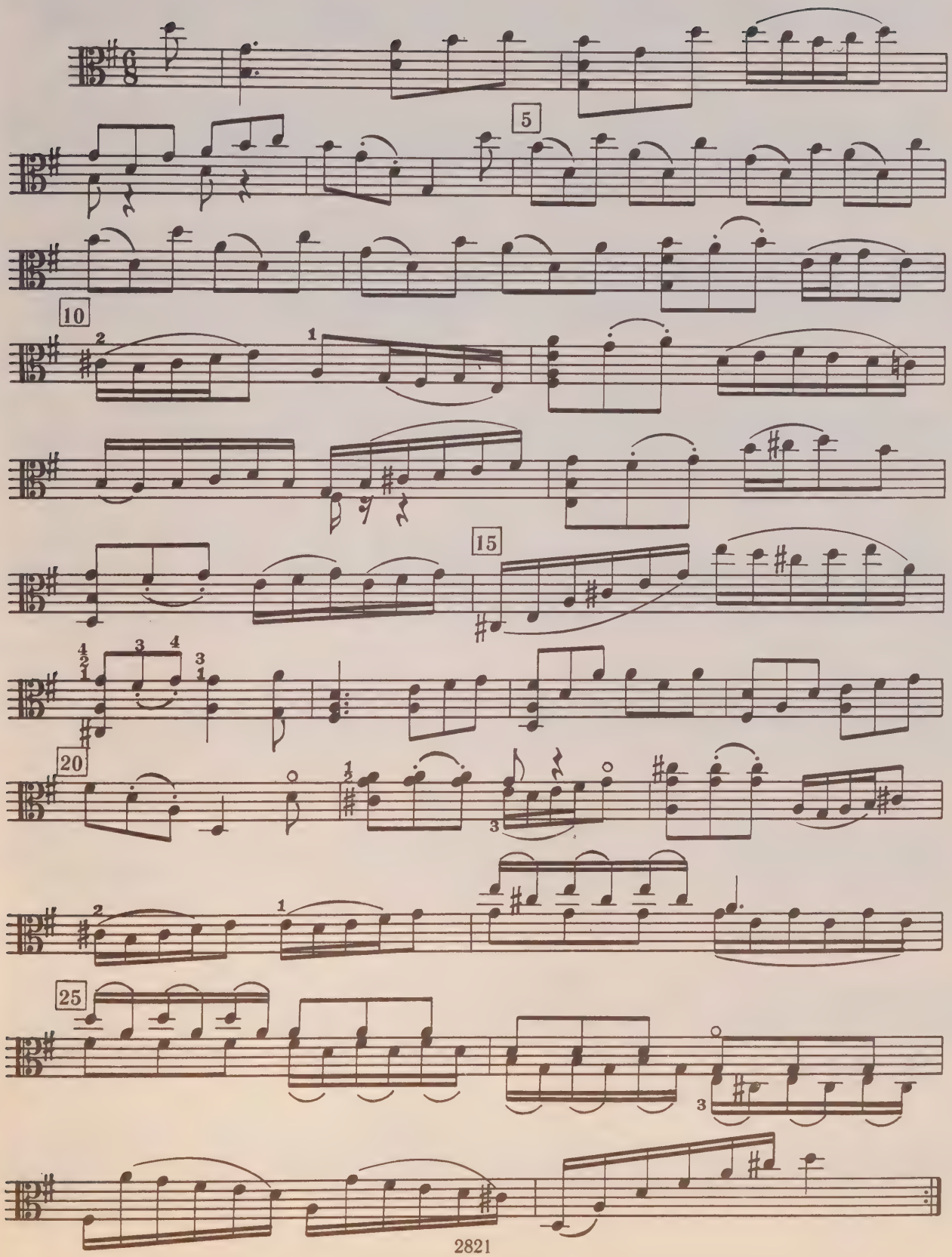


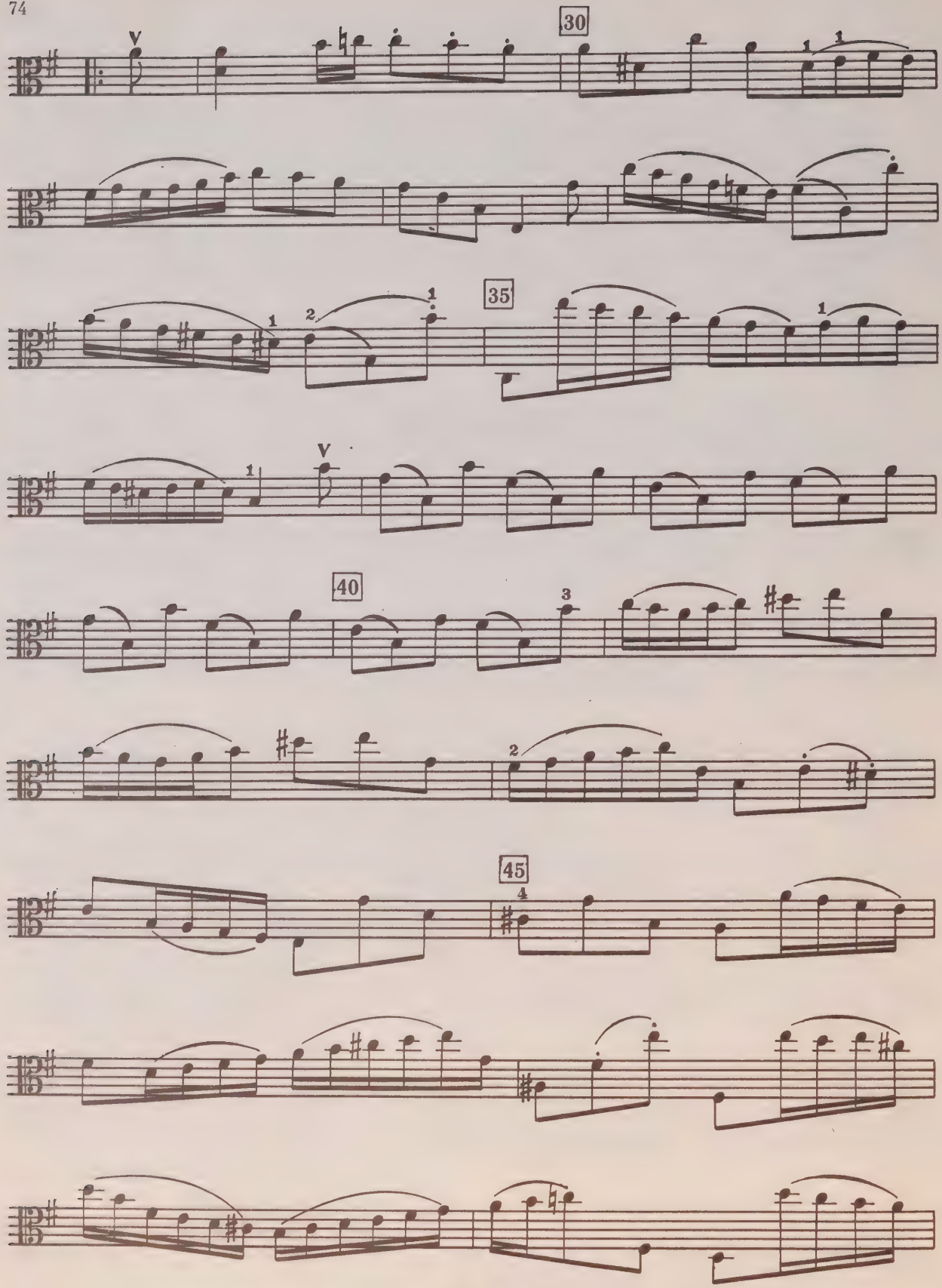
ГАВОТ II — GAVOTTE II



Gavotte I da Capo

ЖИГА — GIGUE




30
35
40
45

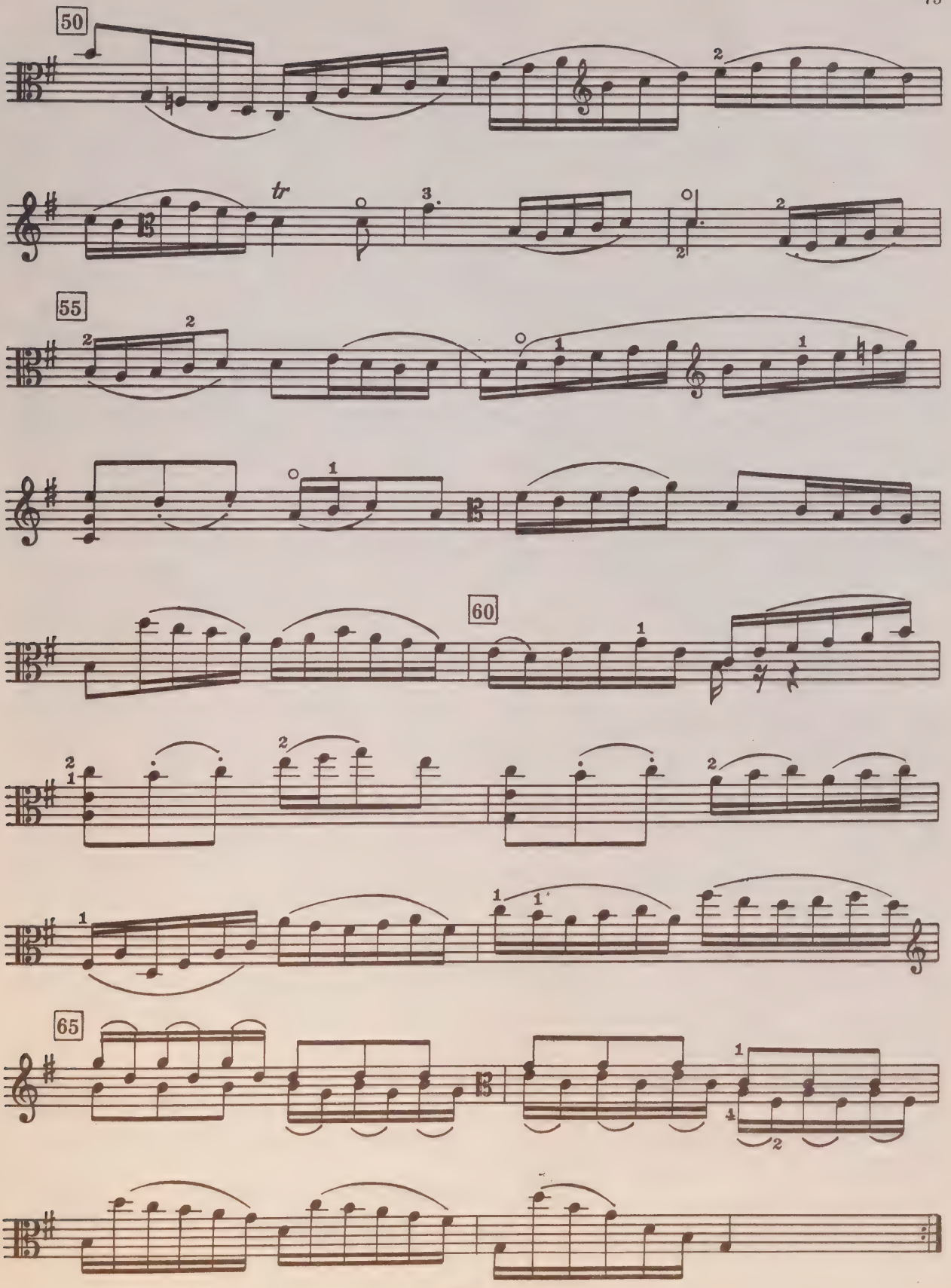

50
tr
55
60
65

ТАБЛИЦА-КОММЕНТАРИЙ

Таблица составлена следующим образом.

В 1-й графе указано местонахождение спорной ноты или фрагмента (элемента) текста. Арабскими цифрами обозначены последовательно порядковый номер такта, доля такта (при этом условно $\frac{6}{8}$ рассматриваются как двухдольный размер, а $\frac{12}{8}$ как четырехдольный) и нота в доле. Например: 26/3/2 значит 26-й такт, 3-я доля, 2-я нота в доле, а 26/—/6 значит 26-й такт, 6-я нота в такте; если речь идет обо всем такте, приводится только его порядковый номер, а две цифры обозначают соответственно такт и долю такта.

Во 2-й графе сообщается написание обсуждаемой ноты или фрагмента (элемента) текста по факсимиле автографа И. С. Баха, а также по редакциям широко вошедших в практику изданий. В ссылках приняты сокращения:

Б. — факсимиле авторской рукописи И. С. Баха
К. — рукопись И. П. Кельнера
П. — редакция Х. А. Пробста
Д. — редакция А. Дёрфеля
Ст. — редакция А. Стогорского
Ш. — переложение сюит для альта под редакцией Ф. Шпиндлера[1].

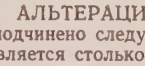
Фамилии редакторов других рассматриваемых изданий, упоминаемых сравнительно реже, приводятся полностью.

В связи с тем, что опубликованные в редакции Пробста изменения текста оригинала заимствованы из копии Кельнера (о чем сказано в предисловии), последний в этих случаях не упоминается. Когда же авторский текст, измененный Кельнером, в редакции Пробста восстанавливается по автографу, а вариант Кельнера встречается в последующих изданиях (Дотцауэр, Дёрфель и др.), источник разночтения с автографом указывается.

В 3-й графе приводится и аргументируется точка зрения редактора настоящего издания на прочтение спорной ноты или фрагмента (элемента). В этой графе используются сокращения, принятые во 2-й графе.

В целом ряде случаев разночтения предлагаемой редакции с автографом вызваны причинами, которые имеют определенные типовые признаки. Это позволило объединить их в группы. Таких групп четыре. Ссылки на ту или иную группу обозначены в 3-й графе римскими цифрами.

I. СЛУЧАЙНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ. В автографах Баха написание этих знаков подчинено следующей закономерности: случайный знак проставляется столько раз, сколько раз нота, к которой он относится, встречается в тексте:



Если бы в этом примере перед 3-й и 5-й нотами диезы отсутствовали, пример следовало бы прочитать так:

Таким образом, у Баха действие случайного знака не распространяется на весь такт, как это принято в современной нотации. Более того, как видно из нотных примеров, оно не распространяется даже на ноты, объединенные одной вязкой[1]. Ссылки на нарушения этой закономерности обозначаются цифрой I.

II. ДУБЛЬ-БЕМОЛИ И ДУБЛЬ-ДИЕЗЫ. Бах не пользовался принятыми в современной записи знаками *дубль-бемоль* 𝄫 и *дубль-диез* 𝄪. Для обозначения удвоенного повышения или понижения звука он применял комбинацию из ключевого знака и случайного. Так, появление в фа-мажорной пьесе *си-бемоля* в качестве случайного знака (кроме *си-бемоля* в ключе) может означать *си-дубль-бемоль*. Однако эта закономерность в записи соблюдалась композитором далеко не всегда. В ряде случаев повторение ключевого знака при ноте могло обозначать простое понижение или, если говорить о диезных тональностях, повышение на полтона.

Ссылки на такое отклонение от закономерности (повторение ключевого знака в качестве случайного, не вызывающее удвоенного понижения или повышения) обозначается цифрой II.

III. НЕСООТВЕТСТВИЕ КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ РЕАЛЬНО ЗВУЧАЩЕМУ ЛАДУ. Иногда ключевые знаки в авторской рукописи характеризуют дорийский, лидийский или миксолидийский лады, в то время как из контекста ясно, что Бах имел в виду ионийский или эолийский (т. е. мажор или минор). Например, в Менуэте II из Сюиты № 2 проставлен только один ключевой знак — *фа-диез*, а *до-диез*, второй ключевой знак ре мажора, в котором, собственно, и написана часть, отсутствует; не встречается он и в виде случайного знака. Между тем в 18-м и 19-м тактах перед *до* появляется ненужный на первый взгляд *бекар*. Он косвенно указывает на то, что, по-видимому, во всех остальных случаях предполагался *до-диез*[2]. При переводе текста сюит в современную запись этот знак может быть дописан как ключевой, что встречается в ряде изданий, а может быть проставлен в тексте в качестве случайного, как принято в настоящей редакции, что, не изменяя существа дела, несколько сближает современную запись с записью Баха.

Случаи восстановления недостающего ключевого знака обозначаются цифрой III.

IV. ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ОТДЕЛЬНЫХ ЗВУКОВ ВО ВТОРОСТЕПЕННЫХ ГОЛОСАХ. В эту группу входят редакторские изменения авторского текста, вызванные сложностью исполнения многоголосия (см. Предисловие, разд. Голосоведение) и приводящие запись в соответствие с реально осуществимой протяженностью звучания отдельных звуков в трудноисполнимых второстепенных голосах.

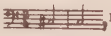
Ссылки на эти случаи обозначены цифрой IV.

---

[1] Воспроизведение этой редакции в издании Музгиза (М., 1972) почти везде сохраняет опечатки Шпиндлера.

[1] Исключение составляют две или несколько одноименных нот, расположенных в одной октаве и следующих друг за другом непосредственно, не разделенных иной нотой или группой нот. В этом случае знак альтерации предыдущей ноты распространяется на последующую:

Это правило не отменяют ни тактовая черта:



ни знак репризы:

[2] Та же картина наблюдается и в скрипичных сонатах и партитах. Так, в автографе Сонаты № 1 (соль минор) — только один ключевой знак, *си-бемоль*.

СЮИТА № 1 (с. 6–13)

Прелюдия $\binom{4}{4}$

9/2/2	Б. — *до*	*до-диез:* I (то же см. 13/1/3, 13/3/3, 16/2/1,3, 16/4/3, 27/4/4)
26/3/2	Б. — *си* П. и др. — *си-бемоль*	*си:* как у Б.

Аллеманда $\binom{2}{2}$

14/1/7	Б. — *си* П. и др. — *ля*	*си:* как у Б. Изменение у П. и др. типично и вызвано стремлением устранять кажущиеся гармонические шероховатости
18/1/8	Б. — *до* Ш. — *до-диез*	*до:* как у Б. (у Ш. опечатка)
18/2/7	Б. — *фа-диез*	*фа:* I (у Б. пропущен *бекар*)
23/1/3	Б. — *си-бемоль* П. — *си*	*си-бемоль:* как у Б. (см. примеч. к 14/1/7)
29/2 акк.	Б. —	как у Б. (расположение штилей выявляет естественное голосоведение, искаженное у Ш.)
	Ш. —	

Куранта $\binom{3}{4}$

23/1	Б. — *ля — фа-диез* Ш. — *фа-диез — ре*	*ля — фа-диез:* как у Б. (у Ш. опечатка)
25/1/3 25/2/3	Б. — *фа-диез*	*фа-бекар:* I

Сарабанда $\binom{3}{4}$

3/2	Б. —	в оригинале лишняя тридцатьвторая
4/1/4	Б. — *ля* П. и др. — *соль*	*ля:* как у Б. Трель рекомендуется начинать с верхнего вспомогательного звука
7/1/4	Б. — *до*	*до-диез:* I
9/2/2-я сн.	Б. — *ля* Ш. — *до*	*ля:* как у Б. (у Ш. опечатка)
10/2/нижн.	Б. —	IV
	Ш. —	
13/1/посл.	Б. — *фа-диез* П. — *фа-бекар*	*фа-бекар:* редактор принимает вариант П.

Менуэт I $\binom{3}{4}$

22/3/2	Б. — *ре* П. — *ми* Ст. — *ре*	*ми:* предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.
23/3/2	Б. — *фа-(дубль?)-диез*	*фа-диез:* II (очевидная описка у Б.)

Менуэт II $\binom{3}{4}$

3/3/2	Б. — *ми*	*ми-бемоль:* III (у Ф. Давида здесь и в т. 7 — *бемоль*, у Рубардта оба раза *бекар*)
	К., Д. — *ми-бемоль*	

Жига $\binom{6}{8}$

30/1/2	Б. — *фа-(дубль?)-диез*	*фа-диез:* II
между тт. 31 и 32	Б. — П. и др. — опускают Ст. — восстанавливает	опущен: редактор принимает поправку П. (иначе образуется нечетное количество тактов, что в танцевальных частях сюит у Б. не встречается)

СЮИТА № 2 (с. 14–22)

Прелюдия $\binom{3}{4}$

3/1/3	Б. — *си-(дубль?)-бемоль*	*си-бемоль:* II (то же см. 39/3/2)
16/2/4	Б. — *си-бемоль*	*си-бекар:* I (см. также 33/1/3, 35/2/4, 46/1/4. 47/1/4)
между тт. 16 и 17	Б. — нет такт. черты	восстановлена: очевидная описка у Б.
19/1/3	Б. — *соль* П. — *ля*	*ля:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
30/3/2	В. — неразб. *бемоль? бекар?* П. — *си-бемоль* Ст. — *си-бекар*	*си-бемоль:* решение подсказано логикой интонационного единства (сравн. с 3/1, 14/3, 32/3)
60/1/2-я сн.	Б. — *ми* П. — *фа*	*фа:* предполагается описка у Б.

Аллеманда $\binom{4}{4}$

5/2/4	Б. — *до*	*до-диез:* I (см. также 7/2/4, 16/1/3)
8/3/1	Б. — *соль* П. — *соль-диез*	*соль-диез:* предполагается описка у Б. (пропуск *диеза*)
9/3/1	Б. — *ре-диез* К., Дотцауэр — *ре-диез, ля*	*ре-диез:* как у Б.
13/ перед 4	Б. — такт. черта	убрана: очевидная описка у Б.

Куранта $\binom{3}{4}$

6/3/4	Б. — *ми*	*ми-бемоль:* I (см. также 11/3/3, 17/1/4, 28/1/4, 28/2/4, 28/3/4)
21/1/1	Б. — *ля* К., Дотцауэр — *фа, ля*	*ля:* как у Б.
25/1/1	Б. — *до* П. — *до-диез*, Ст. — *до*	*до-диез:* предполагается описка у Б. (25/3/1 *до-диез*)
27/3/3	Б. — *соль* П. и др. — *фа*	*соль:* как у Б. (изменение в заключительном звене секвенции явление слишком частое у Б., чтобы подозревать тут описку)

Сарабанда $\binom{3}{4}$

1/1/1 ниж.	Б. —	IV (см. также 5/1/1, 10/2,3, 13/2/1)
23/2	Б. —	как у Б.
	П. и др. —	

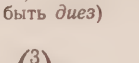
Менуэт I $\binom{3}{4}$

9/1/1 верх.	Б. — *до(-диез)* П. и др. — *ми* Ст. — *до*	*до-диез:* как у Б. (на это *до* распространяется действие *диеза* из т. 8: см. примеры в сноске к I)

Менуэт II $\binom{3}{4}$

4/1/2	Б. — *до* П. и др. — *до-диез* (в ключе)	*до-диез:* III (у Б. в тт. 18 и 19 перед *до* стоит *бекар* — косвенное доказательство того, что в остальных случаях, — см. тт. 5, 7, 9, 10, 13, 15, 16, 21, 23, — должен быть *диез*)

Жига $\binom{3}{8}$

18/—/1 верх.	Б. —	IV (см. также тт. 19, 20, 49, 53)
28/—/6	Б. — *си* П. — *ми*	*си:* как у Б.
29/—/1	Б. —	 аналогично т. 65, где у Б. вместо гармонич. интервала — мелодический
44/—/6	Б. — *ля* П. — *си-бемоль*	*си-бемоль:* предполагается описка у Б.
45/—/3	Б. — *ля*	*ля-бемоль:* I (см. также 69/—/4 верх.)
69/—/1 верх.	Б. — *ми-бемоль* Ст. — *ми*	*ми-бемоль:* как у Б.

СЮИТА № 3 (с. 23–35)

Прелюдия $\binom{3}{4}$

8/1/3
8/3/4 — Б. — *фа* — *фа-диез:* I (см. также 31/3/3, 40/1 и 2/4, 58/1/4, 59/1/4, 60/1 и 3/4, 68/1—3/3, 72/3/3)

27/3/4 — Б. — *фа*; П. — *ми*, Ст. — *фа* — *ми:* предполагается описка у Б.

30/2/2 — Б. — *ре*; К., Дотцауэр — *си* — *си:* предполагается описка у Б.

55/1/3 — Б. — *ля*, П. — *си* — *си:* предполагается описка у Б.

79/1/2 сн. — Б. — *соль*; К., Д. — *до* — *соль:* как у Б.

Аллеманда $\binom{4}{4}$

2/3 — Б. — : как у Б.

Д., Ш. —

3/1/4 — Б. — *ми*, Ш. — *соль* — *ми:* как у Б. (у Ш. опечатка)

5/1/4 — Б. — *фа* — *фа-диез:* I (см. также 9/3/4, 10/3/4)

16/3/1 — Б. — — описка у Б.

21 — Б. — отсутствует вся группа нот 3-й доли (в такте три четверти)

П. — дописывает так:

предлагаемый вариант позволяет избежать преждевременного появления верхнего *до* и назойливости многократного повторения ритмической группы

22/1/1 — Б. — недостает шестнадцатой — : описка у Б.

К., Д. и др. —

П. —

Куранта $\binom{3}{4}$

16/3/1 — Б. — *соль*; Ш. — *ля* — *соль:* как у Б. (у Ш. опечатка)

31/2/2 и 31/3/2 — Б. — *си* — *си-бемоль:* I (см. также тт. 32, 75, 76)

45/1/1 — Б. — *фа*; Ш. — *ми* — *фа:* как у Б. (у Ш. опечатка)

Сарабанда $\binom{3}{4}$

1/2/1 ниж. — Б. — — : IV (см. также 2/2, 5/2, 6/2, 9/1 и 2, 10/1 и 2, 17/1, 18/1)

5/3/3 — Б. — *фа* — *фа-диез:* I (см. также 7/2/3 верх., 17/2/4)

7/2/3 верх. — Б. — *си-бемоль*; П. — *до* — *си-бемоль:* как у Б. (сравн. с т. 28 в Сарабанде Сюиты № 4)

9/2/1 верх. — Б. — *ля*; Ст. — *ля*; П. и др. — *си* — *си:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.

21/2 ниж. — Б. — *ля*; Ш. — *соль* — *ля:* как у Б. (у Ш. опечатка)

Бурре II $\binom{2}{2}$

4/2/4 — Б. — *ля*, Ст. — *ля*; К., Дотцауэр и др. — *ля-бемоль*; Д. — *ля* или *ля-бемоль* — *ля:* как у Б., но возможен и *ля-бемоль* (III)

Жига $\binom{3}{8}$

19 — Б. — — : как у Б.

Ст. — как у Б.

П. и др. —

55/—/3	Б. — *соль*	*соль-диез:* I (см. также 73/—/3)
75/—/1 верх.	Б. — ♪	♩: по аналогии с т. 73
99	Б. — такт повторен два раза Ст., Ш. — как у Б. П. и др. — повтор снят	повтор снят: предполагается описка (см. также комм.: Сюита № 5, Жига, т. 29)
105/—/2,3	Б. — *до, си* (неразб.) П. — *ре, до* К., Д. и др. — *ре, си* Ст. — *до, си*	*до, си:* как у Б. (над расплывшимися головками нот в автографе стоят их буквенные названия)

СЮИТА № 4 (с. 36–47)

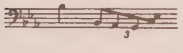
Прелюдия $\binom{2}{2}$

16/2/2	Б. — *ре;* Ст. — *ре;* П. и др. — *ре-бемоль*	*ре-бемоль:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
31/1/4	Б. — *си-бемоль* П. и др. — *ля-бемоль* Ст. — *си-бемоль*	*ля-бемоль:* редактор принимает изменение П.
36/1/1	Б. — *ми(-дубль?)-бемоль*	*ми-бемоль:* II (см. также 56/1/3, 56/2/1, 7)
40/2/4	Б. — *соль* Ст. — *ми-бемоль*	*соль:* как у Б. (у Ст. неотчетливый оттиск автографа)
50/1/2	Б. — *ля-бемоль* П., Ст. — *ля-бемоль* Дотцауэр и др. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* предполагается описка у Б. (пропущен бекар)
58/1/7	Б. — *до*	*до-диез:* I (см. также 61/2/1, 77/2/3, 80/2/4)
59/1/ снизу 2-я	Б. — *до,* Ст. — *до* П. и др. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* редактор принимает поправку П., учитывая неизбежность переделки в аккорде 60/1
60/1/ снизу 2-я	Б. — *ре,* Ст. — *ре,* П. и др. — *си-бемоль*	*си-бемоль:* переделка оправдывается неудобствами исполнения аккорда по оригиналу
75/1/2	Б. — *до,* Ст. — *до,* П. и др. — *до-бемоль*	*до-бемоль:* предполагается описка у Б. (пропуск бемоля)
80/2/4	Б. — *си-бемоль* (в ключе) Ст. — *си-бемоль* П. — *си-дубль-бемоль*	*си-дубль-бемоль:* I (предполагается описка у Б.)
82/1/1	Б. — *до,* Ст. — *до,* П., Д. и др. — *ми-бемоль*	*ми-бемоль:* очевидная описка у Б.

Аллеманда $\binom{2}{2}$

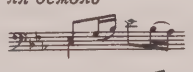
11/2/6	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II (см. также 14/1/5, 14/2/2, 23/2/1, 28/2/1)
12/2/ между 3 и 4	Б. — лига? (неразб.) Ст. — форшлаг *фа* П. — лига опущена Дотцауэр и др. — лига	связующая лига: у Б. аналогично по написанию тт. 6, 22 и др.
[23/2/1 [24/1/7	Б. — *ля-бемоль* Ст. — *ля-бемоль* П. и др. — *ля-бекар*	*ля-бемоль:* как у Б.
26/1/8	Б. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* I (см. то же 27/1/3, 32/2/4, 36/2/2)
30/2/6	Б. — *соль,* Ст. — *соль,* П. и др. — *фа*	*фа:* редактор принимает поправку П.
40/1/4	Б. — *ре?* и *фа*	*фа:* очевидно, в рукописи помарка, похожая на *ре* (у Б. не бывает двойных нот на одном штиле)

Куранта $\binom{3}{4}$

4	Б. —  Ст. — ♩ ♩ П. и др. — ♩	♩ : предполагается описка у Б. (обозначение триолей в тт. 5—7 могло быть случайно записано и в т. 4)
11/2/1	Б. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* I (см. также 43/1/3)
29/2/1	Б. — *ля-(дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II (см. также 35/2/2, 53/2/4, 58/1 верх.)
[32/1/2 [33/3/2	Б. — *ля-бемоль* Ст. — *ля-бемоль* П. и др. — *ля-бекар*	*ля-бемоль:* как у Б. (аналогичное исправление у П. и др. в тт. 23, 24 Аллеманды)
34/3/2	Б. — *ре* П. и др. — *ре-бемоль*	*ре:* как у Б.
46 ключ. знаки	Б. — *си-бемоль*	по-прежнему 3 бемоля: очевидная описка у Б.

53/3/2	Б. — *си-бемоль* П. и др. — *ля-бемоль* Ст. — *си-бемоль*	*ля-бемоль:* редактор принимает изменение П.
56/1	Б. — трель П. и др. — без трели Ст.; Рубардт — трель	без трели: по аналогии с т. 18 (она неудобна для исполнения)

Сарабанда $\binom{3}{4}$

2/1 ниж.	Б. —	IV (см. также 4/1, 9/1, 10/1, 11/1, 19/1 и 2, 22/1, 23/1, 25—29/1)
18/2/1	Б. —*ре;* Ш. — *соль*	*ре:* как у Б. (у Ш. опечатка)
22/2/2	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *фа* Ст. — *ля-бемоль*	*фа* — предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
28/1 и 2	Б. —  П. и др. — Д. и др. —	: как у Б. (сравн. с т. 7 в Сарабанде Сюиты № 3)
31/1/2 верх.	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II

Бурре I $\binom{2}{2}$

14/2/2	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II (см. также т. 19/2/3, 38/1/4)
42/1/1—3	Б. — К., Ш. —	: как у Б.

Бурре II $\binom{4}{4}$

2 и 10/1 ниж.	Б. — Ш. —	: как у Б. (исполнимо, если восьмые *ми-бемоль — фа* в мелодии соединены лигой)

Жига $\binom{12}{8}$

5/3/3	Б. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* I (см. также 6/3/3, 20/4/3)
20/3/2	Б. — *ми(-дубль?)-бемоль*	*ми-бемоль:* II (см. также 35/2/3, 36/2/1)
24/ между 2 и 3	Б. — такт. черта	убрана: очевидная описка у Б.
42/2/2	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *соль* Ст. — *ля-бемоль*	*соль:* каданс в Es-dur аналогичен кадансу в т. 10 (B-dur)

СЮИТА № 5 (с. 48–60)

Эта сюита в оригинале предназначена для инструмента с перестроенной верхней струной (G вместо A). Настоящее переложение не предполагает аналогичной перестройки альта, и запись соответствует реальному звучанию инструмента в обычном «квинтовом» строе. Ссылки во 2-й графе, включая нотные примеры, даются по *реальному* звучанию, после чего при необходимости — в скобках — по записи[1].

Прелюдия $\binom{2}{2}$, с т. 27 $\binom{3}{8}$

1/1/4	Б. — *ля-бемоль* П., Ст. — *ля-бемоль* Д. и др. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* 1) аналогично т. 10, 2) в авторской транскрипции для лютни — *ля-бекар*
2/1	Б. — 4-звучный аккорд *до-си-бекар, фа, ля-бемоль (си-бемоль)*	3-звучный аккорд — *до, си-бекар, ля-бемоль:* без перестройки верхней струны аккорд неисполним. Аналогичные изменения в дальнейшем не комментируются
3/1/1 верх.	Б. —	: предполагается описка у Б. (Бах не пользовался высокими позициями для звуков среднего регистра, а исполнение здесь возможно только в V позиции)
4/1 нижн.	Б. —	: IV (см. также 6/2 ниж.)

[1] В записи Баха ключевые знаки могут быть недействительны для нот, исполняемых на верхней (перестроенной) струне, и знаки альтерации ставятся непосредственно перед этими нотами. Когда у Баха перед *ля* малой октавы появляется бемоль: , это означает, что нота должна быть исполнена на струне *ре* и не может быть прочитана как *ля-дубль-бемоль* (II).

4/2/1 верх.	Б. — *ми-бемоль* П. и др. — *ми-бекар* Ст. — *ми-бемоль*	*ми-бекар:* предполагается описка у Б. (пропуск бекара)
6/2/2	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *соль* Ст. — *ля-бемоль*	*соль:* предполагается описка у Б. (в варианте для лютни *соль*)
10/2/6	Б. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* I (см. также 23/1/3)
13/2/4	Б. — *соль* П. и др. — *фа* Ст. — *соль*	*фа:* редактор принимает изменение П.
16 17 акк.	Б. — 4-звучные аккорды	3-звучные аккорды
19/1/ посл. 19/2/3	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *ля-бекар* Ст. и др. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
21/2/3	Б. — *си(-дубль?)-бемоль*	*си-бемоль:* II (см. также тт. 120, 209)
23/1/3	Б. — *фа* ?	*фа-диез:* I (см. также тт. 99, 121, 124, 146, 147, 195)
27/1	Б. — 3-звучный аккорд	октава
30/—/2	Б. — *ля-бемоль* П., Д. и др. — *ля-бекар* Ст., Дотцауэр — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
42/—/1 ниж.	Б. — *ля(-бемоль)* П., Ст. и др. — *соль*	*соль:* описка у Б. (иногда в автографе ноты, исполнимые только на 2-й струне, ошибочно записаны в транспорте in B, как для 1-й перестроенной)
между 78 и 79	Б. — нет такт. черты	вписана
103/—/1	Б. — ♪ П. и др. — ♪	♪ ; описка у Б.
112/—/4	Б. — *ля-бекар* П., Д. и др. — *ля-бемоль* Ст. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* как у Б.
116/—/6	Б. — *соль* Ст. — *соль* П. и др. — *фа*	*фа:* описка у Б. (см. коммент. к т. 42)
142/—/1	Б. — ♪ П., Рубардт — ♩.	♩. : возможно только при неперестроенной 1-й струне (исправление у П. и др. неоправданно)
164/—/2	Б. — *ля-бемоль (си-бемоль)* Ст. — как у Б. П., Д. и др. — *си-бемоль*	*си-бемоль:* редактор принимает поправку П.
165/—/2	Б. — *си(-дубль?)-бемоль (до-бемоль)*	*си-бемоль:* как и хотел Б. (*бемоль* у *до* в т. 165 означает отказ от *диеза* в т. 164, т. е. *до-бекар,* в реальном звучании *си-бемоль*)
170/—/1	Б. — *соль (ля)?* П. и др. — *соль*	*ля-бемоль:* предполагается, что у Б. пропущен *бемоль,* указывающий на исполнение на струне *ре* (см. нижний голос скрытого двухголосия в тт. 166—170)
182/—/3 нижн.	Б. — *ля-бемоль*	*соль:* см. коммент. к т. 42
184/—/2	Б. — *ре-бемоль* Ш. — *ре-бекар*	*ре-бемоль:* как у Б. (у Ш. опечатка)
188/—/6	Б. — *ля-бекар* П. и др. — *ля-бекар* Ст. — *до*	*ля-бекар:* как у Б. (в оттиске факсимиле, которым пользовался Ст., типографская помарка)
218/—/2	Б. — *ля-бекар* Ш. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* как у Б. (Ш. использовал вариант для лютни)
219	Б. —	: более звучное расположение (так же у Грюцмахера, Беккера и др.)
220	Б. — в такте лишняя шестнадцатая: П. и др. — пропускают первое *до*	: из различных прочтений выбрано решение П.

Аллеманда (в автографе ошибочно: Куранта) $\binom{2}{2}$

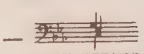
Затакт	Б. — ♪ П. и др. — ♪ Ст. — ♪	♪: предполагается описка у Б.
5/1/1	Б. — *ми-бемоль* П. и др. — аккорд Ст. и др. — *ми-бемоль*	*ми-бемоль:* как у Б.
7/1/1 ниж.	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II (см. также 27/1)
8/1 акк.	Б. — ? (неразб.)	
9/1 акк.	Б. — 4-звучный аккорд	3-звучный аккорд
9/2/3,4	Б. — *соль, фа* П. — *фа, ми-бемоль*	*фа, ми-бемоль:* предполагается описка у Б. (см. комм. к т. 42 Прелюдии)

10/1/3	Б. — трели нет Ш. — трель	трели нет: у Б. она записана между строками и относится к т. 13
11/1 акк.	Б. — 4-звучный аккорд	3-звучный аккорд
13/1/1 ниж.	Б. —	: IV (см. также 17/2, 24/2, 30/1, 35/2)
13/1/2—5	Б. —	:описка у Б.
14/1/2,3	Б. — Ш. —	: как у Б. (у Ш. опечатка)
15/1/2 сн.	Б. — *ля-бемоль* П., Ст. — *ля-бемоль* Дотцауэр, Д. и др. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* редактор принимает изменение Дотцауэра
17/1 акк.	Б. — 3-звучный аккорд	секста
17/1/ посл.	Б. — *ля-бемоль*	*ля-бекар:* I
21/2/1 22/2/4	Б. —	: описки у Б.
24/1 акк.	Б. — 3-звучный аккорд Ш. — иное расположение	секста: сохраняется линия нижнего голоса
25/1/1 ниж.	Б. — *соль* П. и др. — *си-бемоль* Вилкомирский — *фа* Ст., Рубардт — *соль*	*си-бемоль:* редактор принимает изменение П.

Куранта $\binom{3}{2}$

3/1 ниж.	Б. — *до* К., Дотцауэр — *ми-бемоль*	*до:* как у Б.
4/1 акк.	Б. — 4-звучный аккорд	3-звучный аккорд
5/2/1—4	Б. — шестнадцатые	восьмые: описка у Б.
5/3/3	Б. — *ре (ми)* П. и др. — *до* Ст. — *ре*	*до:* редактор принимает изменение П.
11/3/1 ниж.	Б. —	: IV
12/1/1	Б. — двойное *соль*	*соль:* удвоение невозможно, т. к. рассчитано на перестроенный инструмент
12/1/3	Б. — *соль* П. и др. — *фа*	*фа:* предполагается описка у Б. (см. комм. к т. 42 Прелюдии)
12/2/2	Б. —	: описка у Б.
15/2/2	Б. — 3-звучный аккорд Ш. — секста *ля-бемоль — фа*	секста *си-бемоль — соль* (у Ш. опечатка)
16/1/1	Б. — *ми-бекар* П. и др. — секста *соль — ми-бекар*	*ми-бекар:* как у Б. (добавление *соль* вызвано желанием завершить нисходящий тетрахорд в нижнем голосе)
21/2/4	Б. — *ля-бемоль (?)*	*ля-бекар:* I
23/3/1 верх.	Б. —	: описка у Б.

Гавот I $\binom{2}{2}$

затакт/1	Б. — 	:в тесном расположении неисполнимо
1/1/2, 3	Б. — отсутствует П. и др. — *си-бемоль, соль*	*си-бемоль—соль:* у Б. пропуск, редактор принимает вариант П.
1/2/1 верх.	Б. — *си-бемоль (до)* П. и др. — *ля-бемоль*	*ля-бемоль:* редактор принимает изменение П.
7, 8	Б. — по записи: Расшифровка для инструмента квинтового строя: 	:в данном варианте прочтения нижнего голоса в скрытом двухголосии использованы решения П. и др.
11/1/2 11/2/1	Б. — 3-звучные аккорды	двойные ноты
11/2/2 св.	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *ля-бекар*	*ля-бекар:* предполагается описка у Б. (пропущен бекар)
12/1	Б. — 3-звучный аккорд:	октава: ; в записи длительности у Б. описка
13/2/ предпосл.	Б. — *ми-бемоль (фа)* Ст. — *ми-бекар (фа-диез)* Д. и др. — *до*	*до:* как в тт. 14 и 15
15/2/1	Б. — 3-звучный аккорд	квинта

15/2/1 верх.	Б. — *ля-бемоль* П. и др. — *соль*	*соль:* предполагается описка у Б.
16/1/1 ниж.	Б. —	:четверть неудобна
16/1/4	Б. — *соль* П. и др. — *фа* Ст. — *соль*	*фа:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)
17/2/2	Б. — *си-бемоль* П. и др. — *ля-бемоль*	*си-бемоль:* как у Б.
20/1/3,4	Б. — *соль, фа*	*фа, ми-бемоль:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)
20/2/1, 2	Б. — 3-звучные аккорды	двойные ноты
27/1/3	Б. — *до* П. и др. — *ре*	*до:* как у Б.
29/2/4	Б. — *ми-бемоль* П. и др. — *ре* Ст. — *ми-бемоль*	*ми-бемоль:* как у Б. (у П. по аналогии с т. 31)
30/1 ниж.	Б. —	: IV
32/1/1 акк.	Б. — 4-звучный аккорд	3-звучный аккорд
33/2/1 ниж.	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II
35/2/1	Б. — *фа, до, ми-бемоль*	*фа, ми-бемоль:* по аналогии с т. 11

Гавот II $\binom{2}{2}$

8/1/1	Б. — двойное *соль*	*соль:* удвоение невозможно
10/1/1	Б. — *си-бемоль* П. и др. — *си-бекар* Ст. — *си-бекар (!)*	*си-бекар:* предполагается описка у Б. (пропущен бекар)
12/1/6	Б. — *фа* П. и др. — *соль* Ст. — *соль (!)*	*соль:* предполагается описка у Б.
13/2/6	Б. — *соль* П. и др. — *фа* Ст. — *соль*	*фа:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)
15/1/2	Б. — *ми(-дубль?)-бемоль*	*ми-бемоль:* II
15/1/3	Б. — *ре* П. и др. — *ре-бемоль*	*ре-бемоль:* редактор принимает изменение П. (так в перелож. для лютни)
17/2/2	Б. — *си-бемоль* Ш. — *си-бекар*	*си-бемоль:* как у Б. (у Ш. опечатка)
19/1/6	Б. — *ми-бемоль* Ст. — *до — ми-бемоль*	*ми-бемоль* (в варианте факсимильного оттиска, на котором основывался Ст., отчетливо видна двойная нота)

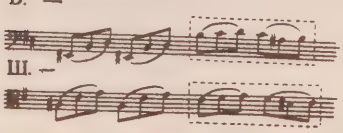
Жига $\binom{3}{8}$

3/—/3 4/—/1	Б. — *ля(-дубль?)-бемоль*	*ля-бемоль:* II
21/—/3	Б. — *соль* П. и др. — *фа*	*фа:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)
между 29 и 30	Б. — повтор. т. 29 П. и др. — без повтора Ст. — как у Б.	без повтора: предполагается описка у Б. (аналогично т. 99 в Жиге Сюиты № 3)
36/—/1	Б. — *ми-бекар (фа-диез)* П. и др. — *ми-бемоль (фа)* с форшлагом или без	*ми-бемоль:* редактор принимает изменение П.
47/—/2, 3, 4	Б. — *соль, фа, ми-бемоль*	*фа, ми-бемоль, ре:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 42 Прелюдии)
59/—/1	Б. — трель Ш. — без трели	трель: как у Б. (у Ш. опечатка)

СЮИТА № 6 (с. 61–75)

Оригинал написан для 5-струнного инструмента в тональности ре мажор. В настоящем переложении Сюита переведена в соль мажор. Поэтому во 2-й графе таблицы обсуждаемые ноты приводятся в двух вариантах: 1) по оригиналу — без скобок и 2) по транскрипции для альта в скобках, а в 3-й графе — только по транскрипции, но без скобок.

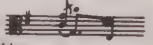
Прелюдия $\binom{12}{8}$

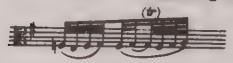
4/1/1	Б. — *си (ми)* Ш. — *(соль)*	*ми:* как у Б. (у Ш. опечатка)
9/4/2	Б. — *фа (-дубль?) диез (си-диез?)*	*си:* II
33/1/1	Б. — *ре (соль)* Ш. — *(фа-диез)*	*соль:* как у Б. (у Ш. опечатка; в переиздании «Музгиза» исправлена)
41 42	Б. — Ш. — 	как у Б. (Ш. допускает произвольные октавные переносы. То же в т. 87)

50/между 3 и 4	Б. — тактовая черта	такт. черта снята: описка у Б.
58/2/2	Б. — *ре (соль)* Ш. — *(ля)*	*соль:* как у Б. (у Ш. опечатка)
54/2/3	Б. — *соль (до)* П. и др. — *си (ми)*	*ми:* по аналогии с тт. 1—2, 12—13, 55, 90—94
58/2/1	Б. — *до-диез (фа-диез)?* П. и др. — *до-бекар (фа-бекар)*	*фа-бекар:* I
61/4/3	Б. — *фа-диез (си)* П. и др. — *ми (ля)*	*ля:* предполагается описка у Б. (см. т. 65)
68/4/2	Б. — *ми (ля)* Ш. — *(соль)*	*ля:* как у Б. (у Ш. опечатка, в переиздании Музгиза исправлена)
68/4/3	Б. — *до-диез (фа-диез)* П. и др. — *си (ми)*	*ми:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
79/1/3	Б. — *ми (ля)* Ш. — *(фа-диез)*	*ля:* как у Б. (у Ш. опечатка, в переизд. Музгиза исправлена)
80/1/1	Б. — *ре (соль)* П. и др. — *фа-диез (си)*	*си:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
86/3/2	Б. — *ми (ля)* Ш. — *(фа-диез)*	*ля:* как у Б. (у Ш. опечатка, в переизд. Музгиза исправлена)
90/2/3	Б. — *ля, до-диез* или *ре? (ре, фа-диез* или *соль?)* П. и др. — *до-диез (фа-диез)* Д. — *ре (соль)* Ст. — *ля (ре)*	*фа-диез:* см. коммент. к т. 54
91/4/3	Б. — *соль (до)* П. и др. — *ля (ре)*	*ре:* предполагается описка у Б. (см. коммент. к т. 54)
95/4/5	Б. — *до-диез (фа-диез)* К., Доцауэр, Д. и др. — *ля, ре* Ст. — *до-диез (фа-диез)*	*фа-диез:* см. коммент. к т. 27 в Куранте из Сюиты № 2

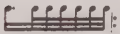
Аллеманда $\binom{4}{4}$

2/2/1	Б. — *ля (ре)* Д. и др. — *си, ля (ми, ре)*	*ми, ре:* редактор принимает изменение Д.
2/3/1	Б. — *соль (до)* П., Д. и др. — аккорд *ми, си, соль (ля, ми, до)*	аккорд *ля, ми, до:* редактор принимает изменение П.
2/3/1—5	Б. — : лишняя шестьдесятчетвертая	: (то же в тт. 10, 13, 15)
4/1	Б. — : недостает тридцатьвторой	описка у Б., редактор принимает вариант П.
	П. и др. —	
5/3/1	Б. — 3-звучный аккорд Ш. — двойная нота (терция)	аккорд, как у Б. (у Ш. опечатка)
6/1	Б. — : лишняя тридцатьвторая	; предполагается описка у Б., принимается вариант П.
	П. и др. —	
7/2/1	Б. — :	: описка у Б.
7/4/1 ниж.	Б. — :	: IV (см. также т. 19/4)
8/3	Б. — : лишняя шестнадцатая (неразб.)	; по аналогии с т. 20; введена трель
	Ст. —	
	П. и др. — опущена 3-я нота	
10/2/1	Б. —	описка у Б.
10/3	Б. —	
	лишняя тридцатьвторая	
	П. —	
10/4/1	Б. — :	описка у Б.
11/2/7	Б. — :	описка у Б.

11/3/1 ниж. Б. — *ре (соль)*
П. и др. — *си (ми)*
ми: редактор принимает изменение П., но не исключает возможности 

11/4 Б. — : лишняя тридцатьвторая


12/1/3 Б. — *фа(-дубль?)-диез (си-диез?)*
си: II (см. также 14/1/2)

12/4 Б. —  : лишняя тридцатьвторая
: предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.

13/1 П. и др. —
Ст. —

13/1/1 ниж. Б. — *до-диез (фа-диез)*
П. и др. — *си (ми)*
ми: предполагается описка у Б.

13/3/1 Б. —

: описка у Б.

14/2/2, 3 Б. —

: как у Б. (у Ш. опечатка)
Ш. —

14/3/6 Б. — *соль (до) ?*
до-диез: I (см. также 14/4/7, 17/2/3, 7)

15/2 Б. —

: описка у Б. (ближе к оригиналу, чем у Д.)
Д. —

16/1/2 Б. — *си-диез (ми-диез)?*
П. и др. — *си (ми)*
ми: описка у Б.

Куранта $\binom{3}{4}$

9/3/1 Б. — *си (ми)*
П. и др. — *ля (ре)*
Ст. — *си*
ре: предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.

14/2/1 Б. — *фа-диез (си)*
П. и др. — *ми (ля)*
Ст. — *фа-диез*
ля: редактор принимает изменение П.

23/3/2 Б. — *соль (до)?*
до-диез: I

32/2/1 Б. — *ре (соль)*
Ш. — *(си)*
соль: как у Б. (у Ш. опечатка)

45/1/2 Б. — *до (фа)*
Ш. — *(ля)*
фа: как у Б. (у Ш. опечатка)

47/3/2 Б. — *ре-диез (соль-диез)*
П. и др. — *ре (соль)*
соль: описка у Б.

51/3/1 Б. — *ля (ре)*
П. и др. — *соль (до)*
Ст. — *ля*
до: по аналогии с 52/3/1

57/1/2 Б. — *соль (до)*
Ш. — *си (ми)*
до: как у Б. (у Ш. опечатка)

66/3/2 Б. — *си (ми)*
П. и др. — *ля (ре)*
Ст. — *си*
ре: редактор принимает изменение П.

67/2 Б. — 2 восьмые
П. и др. — 4 шестнадцатые
2 восьмые: как у Б. (у П. как в 24/2)

70/1/2 Б. — *до(-дубль?)-диез (фа-дубль-диез?)*
фа-диез: II

Сарабанда $\binom{3}{2}$

2/1 Б. — 4-звучный аккорд
3-звучный аккорд: в Сарабанде, Гавотах I и II и Жиге изменения в аккордах (пропуск звука, смены расположения) вызваны неудобством или невозможностью исполнения на 4-струнном инструменте; в дальнейшем они не комментируются

2/1/1 верх. Б. — *до-диез (фа-диез)*
П. и др. — *ми (ля)*
ля: предполагается описка у Б.

6/1 акк., 2 ниж.	Б. —	: IV (см. также 13/1)

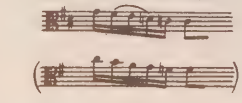
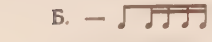
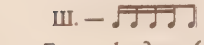
Гавот I $\binom{2}{2}$

2/1/1 ниж.	Б. —	:IV (см. также 22/1, 27/2)
7/1/1 ниж.	Б. — *ми-диез (ля-диез)* П. и др. — *ми (ля)*	*ля-диез:* как у Б.
7/2/1 ниж.	Б. — *ми-диез (ля-диез)?*	*ля-бекар:* предполагается описка у Б. (пропуск *бекара*, поскольку ко 2-му одноименному звуку следовало бы отнести знак 1-го, т. к. в нижнем голосе они соседствуют непосредственно: см. сноску к I)
8/1/1 верх.	Б. — *ми (ля)* П. и др. — *до-диез (фа-диез)* Ст. — *ми (ля)*	*фа-диез:* редактор принимает изменение П.
9/1/1 верх.	Б. — *ля (ре)* Ш. — *(си)*	*ре:* как у Б. (у Ш. опечатка)
20/перед 1	Б. — ключевой *фа-диез* (форшлаг)? П. и др. — форшлаг	форшлаг: редактор принимает решение П.

Гавот II $\binom{2}{2}$

2/2/1	Б. — аккорд	изменен: см. коммент. к т. 2 Сарабанды (см. также 10/2/1)
5/1/2	Б. — ре^1 (соль^1) П. и др. — октава	октава *соль — соль*^{1}*:* редактор принимает поправку П.
16/1/3 верх.	Б. — *ре (соль)* П. и др. — *си (ми)* Ст. — *ре (соль)*	*соль:* как у Б.

Жига $\binom{6}{8}$

перед 5/2	Б. — в начале строки нет ключ. знаков	восстановлены; очевидная описка у Б. (то же в 6-й строке, перед 25/2)
8/2/1	Б. — *ми (ля)* К., Д., Ш. — *до-диез (фа-диез)*	*ля:* как у Б.
9/1/1 акк.	Б. — *ре, до-диез. фа-диез (соль, фа-диез, си)* П. и др. — *ре, ля, фа-диез (соль, ре, си)*	*соль, фа-диез, си:* как у Б. (изменение у П. вызвано стремлением к благозвучию; то же в т. 11, 12 и др.)
18/2	Б. — К., Д. —	: как у Б. (у К., Д. — аналогично т. 2)
21/1/1 ниж.	Б. — *соль (до)* П. и др. — *соль-диез (до-диез)* Ст. — *соль*	*до-диез:* предполагается описка у Б., редактор принимает вариант П.
24/1/4, 6 верх.	Б. — *соль (до)?*	*до-диез:* I (см. также 26/2/4, 6 ниж.)
29/1/1 ниж.	Б. —	:IV
33/1	Б. — 5 шестнадцатых вместо 6 :  ( ) П. и др. — после *до-бекар (фа-бекар)* добавляют *си (ми)*	: редактор принимает вариант П.
38/1/1	Б. — *ре (соль)* П. и др. — *си (ми)*	*ми:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
47/1/1	Б. — *фа-диез (си)* П. и др. — *ми-диез (ля-диез)*	*ля-диез:* предполагается описка у Б., редактор принимает поправку П.
58/2	Б. —  Ш. — 	: как у Б. (у Ш. опечатка)
59/1/1	Б. — *фа-диез (си)* Ш. — *(соль)*	*си:* как у Б. (у Ш. опечатка)
63/2/6	Б. — *до-диез (фа-диез)* К., Дотцауэр — *ля (ре)*	*фа-диез:* как у Б.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Сюита № 1 BWV 1007

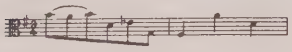
Прелюдия 6

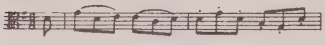
Аллеманда 8

Куранта 9

Сарабанда 11

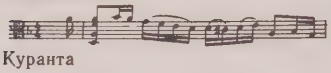
Менуэт I 12

Менуэт II  12

Жига  13

Сюита № 2 BWV 1008

Прелюдия 14

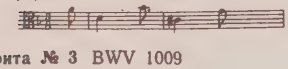
Аллеманда  16

Куранта 18

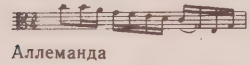
Сарабанда 19

Менуэт I 20

Менуэт II 21

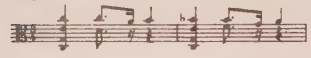
Жига  21

Сюита № 3 BWV 1009

Прелюдия  23

Аллеманда 27

Куранта 29

Сарабанда  31

Бурре I 32

Бурре II 33

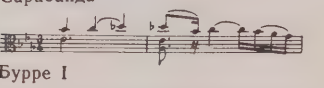
Жига 34

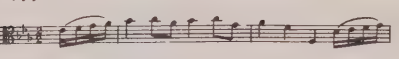
Сюита № 4 BWV 1010

Прелюдия 36

Аллеманда 39

Куранта 41

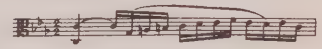
Сарабанда  43

Бурре I  44

Бурре II 45

Жига 46

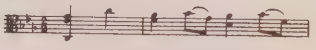
Сюита № 5 BWV 1011

Прелюдия  48

Аллеманда 54

Куранта 56

Сарабанда 57

Гавот I  57

Гавот II 58

Жига 60

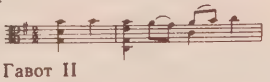
Сюита № 6 BWV 1012

Прелюдия 61

Аллеманда 66

Куранта 68

Сарабанда 70

Гавот I  71

Гавот II 72

Жига 73

Таблица-комментарий 76

1 р. 10 к.

Иоганн Себастьян Бах

ШЕСТЬ СЮИТ
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО

Переложение для альта соло
и редакция Ю. Крамарова

Редактор М. А. Элик
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Г. С. Мичурина
Корректор И. Е. Черникова
Нотограф ик М. В. Калинина

Н/К

Подписано к печати 20.08.82. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11. Уч.-изд. л. 10,87. Тираж 2740 экз. Заказ № 4116. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, ул. Мира, 3

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
49
B2
S. 1007
- 1012
K7

Music